HIMNOS HOMÉRICOS

BATRACOMIOMAQUIA

EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

HIMNOS HOMÉRICOS
LA "BATRACOMIOMAQUIA"

TRADUCCIÓN, INTRODUCCIONES Y NOTAS DE

ALBERTO BERNABÉ PAJARES



EDITORIAL GREDOS

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de esta obra ha sido revisada por EDUARDO ACOSTA MÉNDEZ.



Depósito Legal: M. 6907 - 1978.

ISBN 84-249-3501-2. Guaflex.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1978. — 4794.

HIMNOS HOMÉRICOS

INTRODUCCIÓN GENERAL

1. *Los «Himnos homéricos»*

Seguir llamando «homéricos» a los himnos que componen esta heterogénea colección es una de tantas convenciones mantenidas por comodidad. En efecto, poco o casi nada tienen en común con Homero esta serie de composiciones que ni siquiera tienen gran cosa en común entre sí: en el tiempo abarcan desde los albores de la literatura escrita (alguno podría datarse incluso en el siglo VIII a. C.) hasta un himno, el VIII, de Proclo, autor de varios siglos después de Cristo, introducido por error en la colección; en cuanto a extensión, hay cuatro que vienen a tener las dimensiones de un canto de la *Odisea:* el más largo, el *Himno a Hermes,* tiene 580 versos, pero abundan mucho más los de dimensiones más reducidas; el más breve, el *Himno XIII,* tiene sólo tres versos; en cuanto a estructura y rasgos formales, objetivos, etc., también se observan múltiples diferencias. Lo único que los une es que todos ellos se refieren a un dios, están escritos en hexámetros dactílicos e influidos en mayor o menor medida por los procedimientos literarios de la épica.

La antigüedad nos ha conservado estos treinta y cuatro poemas (uno de ellos en forma fragmentaria) de lo que debió ser una abundantísima producción. Treinta y cuatro muestras de un género sobre cuya naturaleza

exacta, función, orígenes y autores son muchas más nuestras ignorancias que nuestros conocimientos seguros.

En los apartados siguientes pasaremos revista a una serie de cuestiones que afectan a la colección de estos poetas: a partir fundamentalmente del análisis de las fuentes antiguas, trataremos de determinar qué son los himnos homéricos, en qué ocasión, por quién y cómo se recitaban y ante qué público. Asimismo trazaremos las líneas generales sobre su forma, temática, objetivos, así como los procedimientos a los que podemos recurrir para datarlos; tras lo cual señalaremos las características y presunta formación de la colección, tal y como nos ha llegado, y las valoraciones por las que han pasado estos poemas. Por último, indicaremos el texto que hemos seguido y completaremos esta introducción con una sucinta bibliografía.

2. *Naturaleza de los «Himnos homéricos»*

Las composiciones que nos ocupan reciben en varias ocasiones el nombre de *hýmnoi* y el poeta define con el verbo *hymneîn* la realización de los mismos [1]. Se ha intentado esclarecer el término *hýmnos* desde el punto de vista etimológico de varias formas, pero parece que en su origen significaba 'tejido' o 'ligazón' [2]. Es, pues,

---

[1] *Hýmnos* aparece generalmente en fórmulas en las que se habla de 'pasar a otro himno', por ejemplo en *Himno V* 293, *Himno IX* 9, *Himno XVIII* 11, etc.; *hymneîn*, por ejemplo en *Himno IV* 1, *Himno IX* 1, *Himno XIV* 2, etc.

[2] En relación con *hyphaínein* 'tejer', a partir de metáforas como *hyphánas hýmnous* de BAQUÍLIDES V 9-10, o *mýthous hýphainon, Ilíada* III 212, etc., o bien en relación con *hymên* 'membrana'. En todo caso, originariamente construido con un genitivo como *aoidēs* 'canto', como en *Odisea* VIII 429, *aoidês hýmnos*.

un nombre genérico que no compromete ni con una determinada forma métrica ni con una determinada función, ni siquiera define el carácter épico o lírico de la composición. Así que debían especificarse como «rapsódicos» para referirse a los escritos en hexámetros, o como «mélicos» para referirse a los líricos.

Los griegos conservaron una serie de nombres de cultivadores del género de los himnos rapsódicos, como Olén, un licio que compuso uno en honor de Ilitía y Hera, y otro sobre los hiperbóreos de Delos; Panfo, más joven que Olén (considerados ambos, eso sí, como anteriores a Homero); el propio Homero, al que se atribuyeron originalmente los poemas de nuestra colección; Orfeo y Museo, y estos dos últimos a modo de cajones de sastre en los que la tradición posterior introdujo toda una serie de composiciones místico-religioso-didácticas arcaicas. Como «órficos» se conservan varios himnos, la mayoría de los cuales se datan verosímilmente en los primeros siglos de la era cristiana. Las diferencias entre los himnos órficos y los homéricos fueron puestas de manifiesto por Pausanias [3]: mientras los órficos son míticos, breves y sin pretensiones literarias, sino más bien con intención de excitar el fervor, los homéricos son más largos, más descriptivos y menos aptos para propiciar la devoción. Luego, al aparecer otros géneros nuevos, el himno rapsódico se va sustituyendo por el mélico y queda relegado, con la excepción de un tardío florecimiento a manos de Proclo, a ritos privados, misterios, y al servicio público en centros de culto [4].

---

[3] PAUSANIAS IX 30, 12.

[4] Cf. T. W. ALLEN, W. R. HALLIDAY y E. E. SIKES, *The Homeric Hymns*, Oxford, 1936, pág. LXXXIX con bibliografía. Cf. asimismo las págs. XCI-XCII sobre algunos intentos antiguos de establecer precisiones terminológicas entre diferentes clases de himnos.

Todo lo dicho pone de relieve lo que se considera «himno» en época posterior, y sus diferencias con los homéricos; pero subsiste el problema de penetrar en la naturaleza originaria de las composiciones contenidas en nuestra colección.

Ya en el siglo XVIII, Wolf[5] aventuró que se trataba de «proemios» o «preludios» a la recitación de rapsodias, y concretamente cantados en competiciones de recitadores profesionales. Los argumentos en que se basaba son fundamentalmente dos: el primero es la utilización de la palabra *prooímion* refiriéndose a poemas de esta índole, por autores antiguos como Píndaro y Tucídides[6]; el segundo, los finales de los poemas de la colección en los que se habla de «pasar a otro canto», especialmente en los *Himnos XXXI* y *XXXII* en los que se explicita el tema de ese «otro canto», concretamente las gestas heroicas.

Esta opinión, aceptada por varios autores, se ha visto también contestada[7]: en primer lugar, *prooímion* es un término ambiguo. Etimológicamente es lo que precede a la *oímē*, 'canto' y se aplica primeramente a un poema independiente recitado antes o al principio de otro, así como a la primera parte de un poema, e incluso a la primera parte de una obra en prosa. Luego se convierte en una designación genérica de una composición poética independiente, como pasa posteriormente con el término «preludio» que se especializa en la designación de un tipo de obras musicales. En se-

---

[5] F. A. WOLF, *Prolegomena ad Homerum*, Halle, 1795, páginas 106-108.

[6] Cf. PÍNDARO, *Nemeas* II 1-3 «por donde comienzan las más de las veces los Homéridas, aedos de versos zurcidos: por el proemio en honor de Zeus». TUCÍDIDES III 104 cita unos versos del *Himno III* como pertenecientes al «proemio de Apolo».

[7] Cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. XCIV, F. CÀSSOLA, *Inni Omerici*, Verona, 1975, págs. XII-XVI; F. R. ADRADOS, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976, págs. 112 ss.

gundo lugar, las fórmulas finales del tipo «me acordaré de otro canto y de ti» pueden referirse a ocasiones futuras y no específicamente al poema que sigue. En tercer lugar, algunos de los himnos de la colección (como el *II, III, IV, V)* parecen demasiado largos para servir de proemio, por lo cual habría que admitir que, junto a los proemios, tenemos también en la colección poemas largos independientes en honor de un dios con motivo de certámenes, cultos o festivales. No obstante, hay que decir que nos pueden parecer demasiado largos a nosotros, pero la capacidad de resistencia de los oyentes de los aedos era mucho mayor que la nuestra. Un poema de quinientos versos no es largo para iniciar una competición que presumiblemente duraba varias horas y se extendía por varios días. En cuarto lugar, hay himnos como el *XIX*, el *XXVI* y el *XXIX*, que parecen haber servido para festivales religiosos. En suma, si bien en algunos casos es claro que se trata de proemios, no lo es tanto que lo que vale para un himno valga para todos los demás en una colección tan claramente heterogénea como esta. Incluso es posible, como apunta Adrados[8], que se haya utilizado un mismo himno para diferentes finalidades.

Hay aún algunos problemas pendientes al respecto. El primero es que ha quedado claro que al menos alguno de los himnos servía de preludio, pero ¿a qué? Aquí también las opiniones se dividen. Koller[9] piensa que lo originario es que precedieran a la intervención de un coro; pero es evidente que en himnos como el *V, IX, XVIII* el aedo dice «pasaré a otro himno», lo que implica que sigue otra composición del propio aedo, y en los *Himnos XXXI* y *XXXII* se menciona una te-

---

[8] ADRADOS, *Orígenes...*, pág. 116.

[9] H. KOLLER, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Berna, 1963, pág. 65.

mática como contenido de lo que va a seguir bien conocida como épica. Incluso conservamos la noticia de que en la edición de la *Ilíada* de Apelicón de Teos (s. I a. C.) se conservaba un proemio que la precedía y que comenzaba por el verso *Canto a las Musas y a Apolo, glorioso por su arco.* No hay que descartar aún [10] que precedieran a una danza cultual, o que sirvieran para finalidades diversas.

Un segundo problema lo presentan las relaciones entre los himnos «largos» y los «cortos» de la colección, desde un punto de vista genético. La teoría más extendida es que estas composiciones eran originariamente breves y que los «largos» se crearon a partir de estas estructuras elementales mediante la introducción de elementos narrativos de carácter épico. Pero algunos autores, como West [11], sustentan la opinión contraria; que los himnos cortos son un mero resumen de los largos. Esta es al menos la impresión que producen el *Himno XVIII* respecto al *Himno IV* y el *XIII* respecto al *II*. En realidad ambos procedimientos, la reducción y la ampliación de un mismo tema, son característicos de la técnica de composición de la poesía épica, y pueden haberse usado verosímilmente los dos. Como en otras ocasiones, no debemos caer en la tentación de medir todas las composiciones de esta colección por el mismo rasero. Es posible incluso que en el *Himno XII*, en el que falta la usual fórmula de saludo, tengamos sólo la primera parte de un himno mayor y que en el *Himno XXI*, en el que lo que no aparece es la fórmula inicial, tengamos sólo el final de otro [12].

Un tercer problema lo suscita la existencia de fórmulas como la del *Himno I*, 17-19: *nosotros, los aedos, te*

---

[10] Adrados, *Orígenes...*, pág. 114.

[11] M. L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford, 1966, págs. 94-97.

[12] Cf. la introducción a los himnos citados.

cantaremos al principio y al final, o la del *Himno XXI,* 4: *a tí también... te canta siempre el aedo de dulce verbo el primero y el último,* que hacen suponer a Gemoll que fuera costumbre cerrar los agones rapsódicos con otra breve composición a modo de epílogo. Càssola [13] señala que, aunque se encuentran en la poesía griega frases semejantes a éstas, usadas como meras fórmulas de cortesía, y aunque no tenemos testimonio explícito de esta costumbre, la hipótesis no puede darse por desechada.

3. *Orígenes de este tipo de poesía*

Es natural pensar que los *Himnos homéricos,* tal como los conocemos, son el resultado de una tradición literaria rica, dada la imposibilidad de crear *ex nouo* unas composiciones de tal perfección. En las líneas siguientes vamos a tratar de rastrear esta tradición, con mayor razón si tenemos en cuenta que existe muy poco parecido entre un poema tal y como hoy lo concebimos, en el que se busca la originalidad y formas de expresión totalmente nuevas, y un himno en el que lo que se pretende es reelaborar una larga tradición.

Los himnos recogen en realidad dos tradiciones distintas; una, la de la lírica popular; otra, la de la épica. Algunos autores consideran plenamente épicas estas obras; sin embargo, otros, creo que con mayor acierto, las definen más bien como composiciones de lírica literaria muy influidas por la épica [14]. Esta influencia se ejerce primordialmente por el hecho de que, en origen, los aedos de la épica y los de la lírica son los mismos.

---

[13] Càssola, *Inni...*, págs. XXI-XXII.

[14] Cf., por ejemplo, Càssola, *Inni...*, pág. XXV, quien cree que se trata de épica con ciertas licencias, y Adrados, *Orígenes...*, páginas 112 ss., que los define como lírica influida por la épica.

Aunque luego trataremos concretamente de la figura del aedo, conviene adelantar que Adrados [15] pone de manifiesto la identidad de autores en una serie de ejemplos en dos planos: uno, el de los poetas conocidos: así Eumelo, poeta épico, compone también un procesional lírico (igual cabría decir de Asio); otro, en el plano de los aedos que aparecen como personajes en la propia épica griega: así, en la *Odisea* [16], Demódoco, un reputado bardo épico, canta también la monodia lírica. Por todo ello es verosímil, aunque no comprobable, que los compositores de nuestros preludios fueran también los que recitaban luego versos épicos, algo así como la situación que vemos en la *Teogonía* de Hesíodo, comenzada por un himno a las Musas (1-103), seguida de una nueva invocación: *Salve, hijas de Zeus, concededme el canto que mueve a deseo y celebrad la sacra estirpe de los inmortales que por siempre existen,* tras lo cual prosigue la narración épica propiamente dicha. En este caso no existe duda alguna sobre la identidad de autores.

Por todo ello, merece la pena decir algunas palabras sobre las líneas que convergen en las composiciones que nos ocupan. De un lado, prosiguen una tradición épica, desde luego oral, que remonta probablemente a época micénica, en los siglos XV-XIII a. C. Con ella comparten en primer lugar el verso, el hexámetro dactílico —y digo comparten porque no es en absoluto evidente que este metro fuera en origen exclusivamente épico— y de ella heredan, de un lado una lengua literaria, decantación de elementos lingüísticos pertenecientes a diferentes épocas, y, de otro, una serie de fórmulas, esto es, segmentos de verso con contenido fijo, del tipo de «Apolo, certero flechador», «Zeus, cuya voz se oye a

---

[15] ADRADOS, *Orígenes...*, pág. 51.
[16] *Odisea* VIII 526.

lo lejos», o combinaciones más complejas, como «Extranjeros, ¿quiénes sois? ¿Desde dónde navegáis los húmedos senderos? ¿Acaso por el negocio, o andáis errantes a la ventura como los piratas sobre el mar, que vagan arriesgando sus vidas y acarreando la desgracia a los de otras tierras?» [17]. Este hábito en ocasiones lleva a un uso ornamental de los epítetos, que puede producir determinados atentados a la lógica, como, por ejemplo, en el *Himno IV* 192 se califica a unas vacas como «retorcidas de cuernos» y en el verso 220 como «de recta cornamenta». Los estudios recientes, a partir de Milman Parry [18] quien partió de la comparación con otras poesías orales actuales, como los cantores servios, sirvieron para clarificar las características de los procedimientos de composición de la épica arcaica. Éstas pueden sintetizarse en dos: una, la abundancia de fórmulas capaces de aplicarse a casi todas las situaciones de una narración; otra, la economía: sólo una fórmula para cada idea en cada segmento del verso [19]. Yendo más adelante, se han identificado una serie de escenas que se narran siempre de la misma manera, aunque varíen las fórmulas: son las llamadas «escenas típicas», que constituían también un repertorio amplio y variado.

Sin embargo, el aedo, especialmente en las épocas de vitalidad del género, no es un mero ensartador de cli-

---

[17] *Himno III* 452-455, idéntico a *Odisea* III 71-74 y IX 252-255, cf. la nota en nuestra traducción del himno.

[18] Recogidos por A. Parry con el título *The Making of the Homeric Verse*, Oxford, 1971.

[19] Este principio explica precisamente el contrasentido lógico del *Himno a Hermes* arriba aludido: las vacas son 'retorcidas de cuernos' *(kerássin heliktás)* en el verso 192 porque el segmento de verso a cubrir es el que va desde la cesura heptemímeres al final, pero en el verso 220 son 'las vacas de recta cornamenta' *(boôn orthokrairdōn)* porque el segmento de verso es el que va desde la cesura trocaica al final.

chés, sino que su libertad de expresión individual no se ve limitada por esta tradición, sino enriquecida, al ir acumulando sobre los logros poéticos de sus predecesores los creados por él mismo.

De otro lado, los himnos se encuentran en el tránsito de la lírica popular a la lírica literaria. La lírica popular, cuyos orígenes han sido estudiados recientemente por Adrados[20] a partir de las huellas dejadas en las descripciones de la épica y de los propios restos conservados, había ido creando en el ambiente de la fiesta una serie de géneros, sobre un germen de pequeñas monodias respondidas por gritos o refranes de los coros, originariamente con grandes dosis de improvisación. Luego se haría literaria, con lo que aumentaría la extensión de sus creaciones, elaboraría más su estilo y especializaría sus géneros, separando principalmente la monodia y la lírica coral. Con ello el poeta adquiere mayor conciencia de su individualidad y sabiduría, y su personalidad aparece con mayor nitidez en sus obras. Papel fundamental en esta transición de la lírica popular a la literaria lo desempeñaron los agones o certámenes sobre los que luego volveremos. De la lírica, estos poemas tienen su función que no es, como en la épica, una narración de hechos del pasado seleccionados por su valor ejemplar o por afán meramente lúdico, sino un género cultual, propio de la fiesta, que trata de conseguir efectos sobre las personas a las que se dirige[21] o sobre un dios. En segundo lugar, su estructura, con un comienzo dirigido a una segunda persona (en este caso, un dios), una parte central mítica o narrativa —que es la que en los himnos largos aparece desarrollada a influjos de la épica— y un final en el que el poeta saluda

---

[20] ADRADOS, *Orígenes*...

[21] Cf., por ejemplo, el aedo del *Himno a Apolo*, en su ruego a las Delíadas.

a la divinidad en cuyo honor canta o solicita su favor. Posteriormente la lírica literaria se independizará progresivamente de los influjos de la épica, ampliará su espectro métrico, temática y géneros y, en frase de Adrados[22], «el poeta triunfará en definitiva sobre el aedo».

4. *Aedos y rapsodos*

Vamos a ocuparnos ahora de los principales rasgos que caracterizan a los poetas anónimos a los que hemos de atribuirles los himnos homéricos. Se trata de aedos profesionales que continúan la actividad de los mencionados por Homero y que participaban en el siglo VII y siguientes en los certámenes que se celebraban con motivo de las fiestas religiosas o en ocasiones especiales. Como veremos en el *Himno III*[23], colaboraban con coros locales, en este caso el de las Delíadas.

En sus orígenes, la actividad del aedo no siempre era ejercida por profesionales. Así, Homero nos presenta a Aquiles[24] cantando al son de la lira «las hazañas de los hombres»[25]. Es lógico, por otra parte, que no se les mencione en la *Ilíada*, porque un campamento guerrero no es el lugar más apropiado para los aedos. En cambio en la *Odisea* aparecen con frecuencia en un ambiente más adecuado, el de los palacios, o ante el pueblo[26]. Generalmente la poesía épica nos los presenta

---

[22] ADRADOS, *Orígenes...*, 117, donde puede verse también la crítica a posturas como la de KOLLER sobre el origen de la épica en el proemio o la de BÖHME del punto de arranque común entre épica y lírica lesbia.

[23] Versos 156 ss.

[24] *Ilíada* IX 185-191.

[25] Tampoco en época histórica la composición épica es cosa extraña a la aristocracia. Cf. el caso de Eumelo.

[26] En los palacios, por ejemplo, Demódoco en *Odisea* VIII 44,

ciegos, pero tratados con respeto, con rango social elevado, e incluso se les encomiendan misiones delicadas [27]. Portavoces como son de la divinidad, y mediante la recitación de hechos gloriosos del pasado con valor ejemplar, pasan a convertirse en el gran vehículo de la educación del pueblo en los primeros tiempos. Aunque asociados normalmente a una localidad concreta, podían acudir a la invitación de los gobernantes o a festivales de otras ciudades.

En estos primeros aedos no es posible distinguir al ejecutante del compositor, ni siquiera entre la voluntad creadora de éstos y la Musa, que es quien verdaderamente inspira el canto. La ejecución misma era un acto de creación, sin texto fijo previo, situación que verosímilmente [28] era similar para la monodia lírica [29]. En efecto, la figura del aedo épico era originariamente paralela a la de los poetas líricos. Éstos eran también *aoidoi*, esto es, «cantores» y también recorrían el país de un lugar a otro. Sólo con el tiempo se van marcando unas diferencias entre ellos, consistentes fundamentalmente en el menor relieve personal y limitación al hexámetro del aedo épico, frente a la ampliación de horizontes del poeta lírico. La situación se refleja por fin en el léxico en el siglo v, cuando se crea la palabra *poiētḗs* para designar al 'autor' y *poiéō* para 'componer poesía', como actividad específica distinta de su ejecución.

En el origen, sin embargo, las dos actividades de épica y lírica, aun cuando diferentes, eran con frecuencia desempeñadas, como vimos, por las mismas personas.

XIII 27; huellas de una actuación ante el pueblo, por ejemplo en *Odisea* VIII 472, XIII 28.

[27] Por ejemplo, en *Odisea* III 267-272, Agamenón deja a un aedo al cuidado de su esposa durante su ausencia.

[28] Adrados, *Orígenes...*, pág. 119.

[29] Cf. la alusión a las improvisaciones líricas en el *Himno a Hermes*, 54 ss.

Así Demódoco narra en la *Odisea*[30] una historia sobre Ares y Afrodita de corte muy semejante a nuestros himnos; pero evidentemente adaptada, pues faltan las invocaciones y las fórmulas de saludo, así como las referencias a las cualidades del dios, elementos típicos de los himnos. Por su parte Hesíodo[31] nos cuenta cómo asistió a una competición en la que recitó un himno:

> Desde allí hice yo la travesía, por la competición en honor del ardido Anfidamante, hacia Cálcide. Los múltiples premios anunciados los dispusieron sus magnánimos hijos. Y aseguro que, vencedor allí con un himno, me llevé un trípode con asas.

Asimismo en un fragmento de dudosa atribución[32] nos dice:

> En Delos entonces cantamos por primera vez Homero y yo, aedos ambos, zurciendo el canto en nuevos himnos, en honor a Febo Apolo, el de espada de oro, al que parió Leto.

Puede no estar muy lejos de la realidad la descripción que sobre una de estas competiciones nos da el *Certamen de Homero y Hesíodo*[33].

> Tras haber permanecido (Homero) cierto tiempo en la ciudad (Argos), hizo la travesía a Delos para la gran asamblea, y allí, en pie sobre el altar de cuernos, recitó el himno a Apolo, que comienza:
> «Voy a conmemorar —que no quisiera olvidarme— a Apolo el Certero.»

---

[30] *Odisea* VIII 266-366.
[31] Hesíodo, *Trabajos y días*, 654 ss.
[32] Hesíodo, *Fragmento* 357 Merkelbach-West.
[33] *Certamen de Homero y Hesíodo*, 315 ss. Allen. Hay testimonios inscripcionales de estas actividades. Cf., por ejemplo, Dittemberger, *Sylloge*, núm. 663.

Una vez recitado el himno, los jonios lo hicieron ciudadano de todas sus ciudades y los de Delos, tras escribir el poema en un *álbum*, lo ofrendaron al templo de Ártemis.

Junto a la palabra corriente en toda la épica antigua, «aedo», Heródoto[34] menciona por primera vez otra diferente, la de rapsodo. Durante cierto tiempo la crítica trató de distinguir claramente dos actividades diferentes: frente al *aoidós* 'cantor', definido como lo hemos hecho hasta ahora como cantor al son de la lira de versos de propia creación, el *rapsōdós* sería, de acuerdo con su etimología, un 'zurcidor de cantos', ejecutante de una serie de trozos breves de poesía épica, empalmados, tomados de un repertorio fijo aprendido de memoria a partir de textos escritos, y sin acompañamiento musical, sino marcando el ritmo con un bastón *(rábdos)*.

Modernamente[35] no se cree que la distinción se basara al principio en este aspecto, sino más bien se estima que *aoidós* es un término genérico 'cantor' y *rapsōdós* es el término específico, 'poeta épico'. La no aparición de esta última palabra en la épica antigua se debería a que, en su forma dialectal sin contraer, *rapsaoidós*, no entra en el ritmo dactílico. Pero es posible que el término existiese antes de aparecer documentado, si tenemos en cuenta que el verbo *ráptein* 'zurcir' se ve ya en Hesíodo (entre otros autores) para mencionar una actividad creadora[36]. Incluso Platón usa el verbo *rapsōdeîn* para referirse a Homero y Hesíodo[37].

---

[34] HERÓDOTO V 67, 1, refiriéndose a competiciones en el Istmo de Corinto.

[35] Por ejemplo, CÀSSOLA, *Inni...*, págs. XXVI ss., recogiendo ideas de Bergk, Kirk, Fränkel, Pagliaro y Patzer y presentando interpretaciones etimológicas de la palabra rapsodo para evidenciar que no se excluye que fueran creadores.

[36] En el fragmento citado 357. Cf. PÍNDARO, *Nemeas* II 1-3.

[37] PLATÓN, *República* 600d.

Lo que sí es cierto es que con el tiempo los versos dejan de ser cantados y pasan a ser recitados, y *rapsōdós* acabaría por servir más bien para designar a los recitadores, por el propio declive de la creación épica oral viva.

Cuando los aedos se profesionalizaron, se constituyeron en gremio y, como otras agrupaciones profesionales griegas [38], adoptaron una estructura familiar como pretendidos descendientes de un antepasado ilustre, cultivador del oficio. Naturalmente, siendo Homero el nombre indiscutido de la poesía épica, no podían dejar de denominarse «Homéridas» los pertenecientes a este gremio, y con ese nombre los cita ya Píndaro [39], sin que ello quiera decir que en realidad tuvieran relaciones familiares con Homero. Lo que no sería extraño, no obstante, es que hubiera una cierta tendencia, como en otros oficios, a convertirlo en actividad familiar hereditaria. Esta escuela de rapsodos aparece aún citada por Platón [40], lo que parece indicar que su actividad continuaba aún viva en el siglo IV a. C., pero no hay ningún testimonio posterior válido para demostrar que continuara más tarde [41].

Registramos la presencia de Homéridas en diversos lugares, que al parecer coinciden con las supuestas patrias de Homero, fundamentalmente Quíos y Esmirna [42],

---

[38] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. XXIX, pone ejemplos de otros gremios asociados por un gentilicio común, como los heraldos espartanos, denominados Taltibíadas por pretenderse descendientes del homérico Taltibio; los adivinos, Melampódidas, pretendidos descendientes de Melampo, o Yámidas, de Yamo. Igualmente los artesanos, Dedálidas, por Dédalo, y los médicos, Asclepíadas, por Asclepio.

[39] En el pasaje ya repetidamente citado *Nemeas* II 1.

[40] Por ejemplo, *República* 599e.

[41] Cf. el repertorio de testimonios de RITOÓK, «A Homéridák», *Antik Tanulmányok* 8 (1961), 1-20.

[42] Cf. CÀSSOLA; *Inni...*, págs. XXXV ss. En el *Himno a Apolo* el aedo declara que es de Quíos.

pero no parecen ser las únicas escuelas existentes las que pretendían depender de Homero. En otro volumen de esta colección, el dedicado a la poesía épica arcaica, tendremos ocasión de aludir a los múltiples centros de producción de poemas épicos en toda Grecia.

5. *Fiestas y agones*

Ya al hablar de los aedos y rapsodos hemos tenido que referirnos al marco habitual de sus recitaciones, los agones o competiciones. Merece la pena hacer una breve mención de los mismos. Estos agones podían ser fijos, en relación con la fiesta de una divinidad, o bien ocasionales. De los agones fijos tenemos la primera noticia en Eumelo[43] quien nos testimonia para el siglo VIII a. C. agones en honor de Zeus en el monte Itome. No está claro si se trata de agones de poesía épica o mélica, pero para nuestros objetivos la cuestión carece de importancia. En el siglo VII nos testimonia la primera parte del *Himno III* la existencia de concursos con motivo de la fiesta de Apolo Delio[44]. Sabemos asimismo que en Sición, hasta que a comienzos del siglo VI a. C. fueron prohibidas por Clístenes, había competiciones de rapsodos, y ya en el siglo VI a. C., en las Grandes Panateneas, las había en Atenas, recitándose fundamentalmente la *Ilíada* y la *Odisea*[45].

---

[43] EUMELO, *Fr.* 13 Kinkel.

[44] Puede añadirse HESÍODO, *Fr.* 357 sobre una competición entre la escuela jonia (Homero) y la beocia (Hesíodo) en festivales de Delos, así como el *Certamen de Homero y Hesíodo* antes citado.

[45] Cuestión debatida es el tiempo que se tardaría en recitar los poemas. Murray cree que la *Ilíada* puede recitarse entre 20 y 24 horas, Notopoulos cree que la *Ilíada* necesita 27 horas y la *Odisea*, 21. Mazon estima que en un día podían leerse unos cuatro o cinco mil hexámetros. Cf. la bibliografía en CÀSSOLA, *Inni...*, pág. XV, nota 1.

En cuanto a los certámenes ocasionales, de acuerdo con los versos de *Trabajos y Días* de Hesíodo antes citados, se celebraban competiciones también fuera de las fiestas anuales en ocasiones especiales, como la muerte de un rey, a las que acudían aedos de diferentes lugares y en las que se concedían premios a los vencedores.

También en el contenido de los propios himnos se alude a estos agones. Además de la mención en el *Himno a Apolo,* a la que ya hemos hecho referencia, podemos citar alguna más: así, en el *Himno VI* 19, el aedo pide a la diosa: *Concédeme obtener la victoria en este concurso e inspira mi canto.* Es posible que frases del tipo de *concédeme un canto que mueva a deseo (Himno X), concede tu favor a mi canto (Himno XXIV), da gloria a mi canto (XXV)* se deban a la misma razón. Por último, en el *Himno XXVI* se alude claramente al deseo del poeta de regresar a una competición estacional: *concédenos llegar alegres a las próximas estaciones, y a después de estas estaciones, por muchos años.* En todos estos últimos casos, sin embargo, nuestra ignorancia acerca de qué festivales se trataba es absoluta[46].

Por último, el público asistente debía de ser semejante al descrito en el *Himno a Apolo,* 146; todos los ciudadanos con sus hijos y esposas, que en el marco de la fiesta sagrada asistían a las competiciones, a la danza y demás manifestaciones artísticas y deportivas.

6. *Aspectos formales de los «Himnos»*

En general, podemos decir que los himnos constan de una fórmula de comienzo, de una parte central,

[46] Sobre agones líricos cf. la extensa colección de noticias de ADRADOS, *Orígenes...*, págs. 122-128.

normalmente introducida por un relativo, descriptiva o mítica, y de una fórmula o fórmulas finales.

Las fórmulas iniciales que aparecen en la mayoría de los himnos[47] pueden dividirse con claridad en dos grupos: uno lo configuran aquellos en los que el poeta pide a la Musa que cante *(canta, Musa,* en *Himnos IV, IX, XVI, XVII, XX,* en plural en *Himno XXXIII; cuéntame, Musa,* en *Himnos V, XIX; comienza a cantar, Musa,* en *Himno XXXI, celebrad, Musas, Himno XXXII);* otro lo forman las fórmulas en las que el poeta habla en primera persona: *(comienzo por cantar, Himnos II, XI, XIII, XVI, XXII, XXVI, XXVIII; voy a cantar, Himnos VI, X, XV, XXIII, XXX; canto, Himnos XII, XVIII, XXVII; voy a conmemorar, Himnos III, VII,* o *debo comenzar, Himno XXV).* Adrados[48] pone de relieve que el primer tipo es de corte épico: es la Musa la que canta o transmite el canto, en un género de estructura abierta en la que el poeta épico se siente con menor autonomía. El segundo tipo, en cambio, es típicamente lírico y en él, el poeta, ante una estructura cerrada, tiene un mayor sentido de su personalidad. Asimismo señala[49] que con las fórmulas del tipo *comienzo por cantar,* la más frecuente, se coincide con la terminología que aparece ya en Homero y Hesíodo para describir la monodia lírica, o en los propios líricos. Según Adrados, se han traducido a fórmulas fijas elementos documentables en la lírica popular, lo que le lleva a concluir que proceden precisamente de esta lírica popular[50], aunque se hayan visto influidos por la épica. Esta

[47] Salvo el *VIII* y el *Himno a los huéspedes,* excepcionales en todo, y su falta en *Himno XXI,* sobre lo cual cf. la introducción a este himno, y en los *Himnos XXIV* y *XXIX,* que tienen forma de plegaria.

[48] Adrados, *Orígenes...,* págs. 113 ss.

[49] Adrados, *Orígenes...,* págs. 57 ss.

[50] Si no en el principio, a veces se alude al final, en fórmulas del tipo 'tras haber comenzado por ti', en el final del *Himno V.*

influencia se nota con mayor claridad en los de corte épico. Es curioso señalar que la influencia de la épica sobre la lírica es más frecuente que lo contrario[51] y, en todo caso, el poeta recupera la primera persona en las fórmulas finales.

La parte central es la más libre: narrativa, mítica o en forma de plegaria, tiene extensiones diferentes y contenidos míticos que, como tendremos ocasión de ver, van desde antiguos mitos indoeuropeos, hasta temas relacionables con poemas babilonios, relatos hurritas o hetitas o mitos de Asia Menor, etiología de cultos y un largo etcétera.

También aparecen reducidas a una serie de tipos fijos (aunque con mayores márgenes de libertad que las fórmulas iniciales) las fórmulas finales, tipos que, sin embargo, se pueden combinar de formas diversas. Casi todos contienen una fórmula de saludo al dios, con el verbo *chaírō* en imperativo, y vocativos del nombre del dios, de sus epítetos o de ambas cosas. Ésta puede ir combinada con una petición de favor divino para el aedo (*Himnos X, XI, XV, XXVI, XXX, XXXI,* sin fórmula con *chaírō* en *II, XX, XXIII),* de victoria *(VI, XXIV, XXV),* de un voto para retornar a la fiesta *(XXVI),* de una alusión al canto como propiciación *(XVI, XIX, XXI),* de una plegaria concreta *(XIII, XXII),* de la imposibilidad de concebir el canto sin el dios *(VII)* o de que se comienza a cantar por esa divinidad *(IX, XXXII).*

Junto a estas fórmulas, que englobaremos en los análisis de los himnos bajo el nombre de «fórmulas de saludo», aparecen a menudo otras a las que denominaremos «fórmulas de transición». Se trata de frases como: *que yo me acordaré de otro canto y de ti (III, IV, VI, X,*

---

[51] Obsérvense los pocos casos de poemas épicos con el comienzo en primera persona. De los antiguos sólo la *Pequeña Ilíada.*

XIX, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXIII), tras haber comenzado por ti pasaré a otro himno (V, IX, XVIII), que sirven para enlazar estos proemios con las composiciones siguientes.

Excepcionalmente en el himno a Apolo Delio (esto es, la primera parte del *Himno III),* el «ciego de Quíos» reclama la autoría de los mejores poemas, expresándose así como un poeta lírico e introduciendo en realidad en la composición un *sphragís,* un 'sello', para que el poema quede como obra literaria para el futuro y para que se le recuerde como autor individual [52].

7. *Temática y objetivos*

Son diversas las temáticas de los himnos, como tendremos ocasión de ver en las introducciones a cada uno de ellos. Hay de un lado invocaciones cultuales a una divinidad, descripciones sobre detalles de su culto, fundamentalmente del nacimiento o de algunas actividades, demostraciones de poder o precisiones sobre su esfera de acción. En muchos casos narran la etiología de un rasgo del culto, de un epíteto o de una fiesta. No siempre es fácil determinar el objetivo del poeta. Así, hay grandes discusiones acerca del *Himno V (A Afrodita),* como veremos en su introducción, sobre si se trata de un intento de ensalzar a los Enéadas, de un himno profano o de un poema religioso. En algún caso aún se han pretendido detectar objetivos subyacentes no evidenciados a primera vista. Por citar algunos ejemplos, Brown [53] cree ver en el *Himno a Hermes* un símbolo del conflicto entre la burguesía y la aristocracia, representadas respectivamente por Hermes, dios de la astucia y el comercio, y Apolo, que, como aristócrata, equipararía

---

[52] Cf. ADRADOS, *Orígenes...*, p. 112.

[53] N. BROWN, *Hermes the Thief,* Madison, 1947.

el comercio con el robo, conflicto que daría como vencedor a Hermes. Basándose en el fomento del culto a Hermes por Hiparco, concluye este autor que el himno en cuestión procedería del círculo de los Pisistrátidas y tendría como objetivo la expresión de los intereses de esta clase social que acababa de acceder a las esferas de poder. Asimismo Defradas [54] considera que el himno a Apolo es un vehículo de la propaganda délfica, en manos de círculos aristocráticos predominantemente dorios. Todo ello pone de relieve la complejidad de los factores que intervienen en la realización de obras literarias como las que nos ocupan, pese a su aparente simplicidad.

8. *Problemática de la datación de los «Himnos»*

Hemos insistido en que la colección es heterogénea en muchos aspectos. Naturalmente lo es también en el temporal. Es, pues, un problema a resolver el de la datación de cada una de estas composiciones. Los intentos de fechar los poemas se basan fundamentalmente en criterios de lengua y criterios de contenido. Aunque abordaremos la cuestión en cada himno, podemos adelantar aquí unas líneas generales. Los himnos breves son obviamente los más difíciles de datar por presentar menos elementos de juicio. Dejando aparte el *Himno VIII*, introducido por error en la colección, proceden en su mayoría (los más largos, todos) del período que Allen denomina «estadio sub-épico» de la tradición, hacia los siglos VII/VI a. C. Casi nadie discute su fecha posthomérica. Por elementos de lengua (fundamentalmente la conservación de los efectos del digamma) [55] el

---

[54] J. DEFRADAS, *Les Thèmes de la propagande Delphique*, París, 1954.

[55] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, págs. CVI ss.

Himno IV aparece como muy posterior a los demás extensos; *II, III* y *V* son antiguos, pero es imposible obtener un orden entre ellos, el *VII* es comparativamente antiguo, y el *XIX* no puede serlo. Los *Himnos XXXI* y *XXXII* son probablemente alejandrinos.

9. *Valoración posterior de los «Himnos»*

Si se comparan con las infinitas menciones de la *Ilíada* y la *Odisea* y, aunque en menor grado, de Hesíodo en los autores antiguos con los apenas una veintena [56] de pasajes en que se mencionan los himnos, podemos concluir una enorme diferencia de valoración entre unas composiciones y otras en la antigüedad. La misma diferencia se percibe en los manuscritos que conservamos para cada una de las obras: más de doscientos para la *Ilíada*, más de setenta para la *Odisea*, sólo unos treinta para los *Himnos*. Pero aún hay más: frente al acervo continuamente acrecentado de papiros con obras de Homero y Hesíodo, de los *Himnos* sólo conservamos dos con referencias a versos del *Himno II*, y por último, faltan por completo alusiones a estos poemas en los escolios de Homero, tan pródigos en citas del Ciclo. Por tanto, es evidente que los himnos no se consideraban homéricos en época alejandrina y no se incluían en el corpus de este autor; el público los leía poco y dejaron pronto de leerse. Este abandono de los estudiosos antiguos explica en gran medida la cantidad de corrupciones sufridas por el texto, así como la falta casi completa de atribuciones a un autor de los himnos. Tras unos mil años de silencio, vuelven a aparecer en los manuscritos del siglo XIV d. C. [57], como veremos.

---

[56] Reunidas por ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, págs. LXIV y siguientes.

[57] Cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. LXXXI.

No mucha mejor suerte han corrido en los estudios posteriores. Tras el interés despertado hacia ellos en el siglo XIX, ha habido cierta apatía hacia el tema de los himnos en la investigación moderna. Ello puede constatarse con una mera comparación, en los repertorios bibliográficos, entre los estudios sobre Homero y Hesíodo y los dedicados a los *Himnos*, apenas más allá de tres o cuatro títulos por año. Desde el esfuerzo de recopilación de lo entonces sabido sobre el tema en el comentario de Allen-Sikes en 1904, vuelto a emprender en 1936 con la colaboración de Halliday, y las meritorias ediciones de Humbert en el mismo año, de Evelyn-White en 1914 y de A. Weiher en 1951, hay un largo paréntesis de cuasi-silencio hasta la aparición de dos obras capitales: la edición comentada del himno a Deméter de Richardson en 1974, y la de la totalidad de los himnos debida a Càssola en 1975, que sitúan los problemas de investigación en el punto en que se encuentran actualmente, resuelven muchos de ellos y constituyen un punto de partida atractivo para penetrar en la resolución de otros.

10. *Historia de la colección*

Hemos de referirnos aún al tema de cómo se formó la colección de poemas que nos ha llegado, aunque la historia de esta «antología» permanece en la sombra en la mayoría de sus etapas.

Partimos de la base de que algunos de los himnos surgieron de la composición oral y otros fueron quizá ya compuestos por escrito [58]. Lo más probable es que en todo caso existieran colecciones, quizá más amplias

[58] Es de destacar la noticia sobre el pronto paso a una copia por escrito del himno a Apolo Delio. Cf. introducción al *Himno a Apolo*.

que las que nos ha llegado, para uso de los rapsodos. La existencia de variantes como las que se registran, por ejemplo, en el *Himno a Apolo* entre la tradición manuscrita y los versos que de él cita Tucídides [59], hace pensar en una tradición fijada tarde, con una fase de transmisión escrita precaria, sujeta a influjos de la tradición oral. En otros casos, las versiones dobles aparecen yuxtapuestas [60], lo cual estaría de acuerdo con la propuesta de postular colecciones rapsódicas, ya que se cree que los rapsodos añadían las variantes sin seleccionarlas. A diferencia de este tipo de ediciones, las alejandrinas (como la de la *Ilíada* y la *Odisea)* eran mucho más cuidadosas y sometidas a crítica: se señalaban unas variantes como auténticas y otras como interpoladas o espurias. Este trabajo crítico apenas se hizo en nuestros himnos.

En el siglo I a. C. se cita ya, por ejemplo, por Diodoro Sículo [61] una colección de himnos. Precisamente este autor nos recoge un fragmento del *Himno I* que se perdió luego en la tradición manuscrita. Esta colección citada por Diodoro no puede ser muy antigua y por lo ecléctica cabe situarla, con Càssola [62], hacia el siglo IV o aún después.

Más tarde, esta «antología de himnos homéricos» se fundió en una sola colección de himnos con los de Calímaco, los órficos y los de Proclo, razón por la que se intercaló luego entre los homéricos, por error, el *Himno VIII* [63]. Tal fusión de los himnos en una sola colección tuvo que producirse entre el siglo V, época de Proclo, y el XIII, datación del arquetipo del que derivan todos los manuscritos de que disponemos. No obstante,

---

59 Cf. la introducción al *Himno a Apolo.*

60 Cf., por ejemplo, el final del *Himno a Afrodita.*

61 Cf. fuentes en CÀSSOLA, *Inni...*, pág. LXIII.

62 CÀSSOLA, *Inni...*, pág. LXI.

63 Cf. introducción al *Himno VIII.*

no es posible precisar en qué momento, y las opiniones varían: mientras algunos[64] creen que la compiló el propio Proclo, otros, los estudiosos de Calímaco[65], creen que no pudo hacerse antes del siglo IX y más probablemente entre el XII y el XIII. Esta transmisión tan diferente de la de los poemas homéricos, sumamente cuidados, pasados por la crítica alejandrina y posterior, con múltiples copias y abundantes escolios y trabajos filológicos, explica el deteriorado estado del texto en muchos puntos, y complica en ocasiones la interpretación de ciertos pasajes.

11. *Orden de los «Himnos» y texto seguido en nuestra traducción*

Una nota hemos de decir por último sobre el texto seguido y la ordenación de los himnos. Ésta varía de unos manuscritos a otros y asimismo según los editores. En nuestra traducción seguimos el orden fijado por Allen-Halliday-Sikes y respetado por Càssola. El texto es el de este último autor, con las siguientes divergencias:

Del *Himno I,* ni el fr. 2 ni el 3 los publica Càssola. Los recogemos de Allen-Halliday-Sikes, *Hymns...*, pág. 7.

En el *Himno* II v. 23, leo *elaîai*, no *Héleiai.*

Sobre el *Himno XXIX*, cf. pág. 293, n. 1.

El *Himno XXXIV*, no editado por Càssola, lo tomo de Allen-Halliday-Sikes.

12. *Bibliografía*

Considero superfluo presentar una bibliografía general sobre los himnos homéricos, dado que la reciente edición de Càssola,

[64] F. Marx en *Rhein. Mus.* 62 (1907), 619-620; F. Jacoby, «Der homerische Apollonhymnos», *Sitzungsb. Preuss. Akad.* n. 15, Berlín, 1933, págs. 682-683.

[65] R. Pfeiffer, *Callimachus* II, Oxford, 1953, págs. LV y LXXXIV.

Inni Omerici, nos la proporciona de forma exhaustiva, tanto en la introducción general como en las introducciones a cada himno. Por ello me voy a limitar a reseñar aquí algunas obras sobre el tema útiles para el lector español.

Estudios sobre mitología y religión, y sobre épica y lírica griegas: A. Álvarez de Miranda, *Las religiones mistéricas*, Madrid, 1961; F. R. Adrados, M. Fernández-Galiano, L. Gil y J. S. Lasso de la Vega, *Introducción a Homero*, Madrid, 1963; R. Graves, *Los mitos griegos*, 2 vols., Buenos Aires, 1967; J. Alsina, *Literatura griega*, Barcelona, 1967; M. P. Nilsson, *Historia de la Religión Griega*, Buenos Aires, 1968[2]; G. S. Kirk, *Los Poemas de Homero*, Buenos Aires, 1968; H. J. Rose, *Mitología Griega*, Barcelona, 1970; G. S. Kirk, *El Mito*, Barcelona, 1973; J. García López, *La Religión Griega*, Madrid, 1975; F. R. Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976; F. Vian, «Las religiones de Creta, minoica y de Grecia aquea; la religión griega en la época arcaica y clásica», en *Historia de las Religiones Siglo XXI, Las religiones antiguas*, vol. II, Madrid, 1977.

Traducciones españolas de los Himnos: J. Banqué y Faliu, *Himnos homéricos, vertidos directa y literalmente del griego por vez primera á la prosa castellana* por —, Barcelona, Anuario de la Universidad, curso 1909-1910 (previamente editó *Tres himnos Homéricos* en el Anuario, 1908-1909); *Homero, Odisea, Himnos Homéricos. Epigramas. La Batracomiomaquia*, traducción... por L. de Lisle, versión española de N. Hernández Luguero, Valencia, 1916; J. B. Bergua, *Homero, La Odisea, La Batracomiomaquia, Himnos, Epigramas*, Málaga-Madrid, 1932; *Homero, Ilíada, Odisea. Himnos.* Versión directa y literal del griego por L. Segalá y Estalella, Barcelona, 1943; *Homero, La Ilíada, La Odisea, La Batracomiomaquia, Himnos*, trad. E. Aguado, F. Ximénez de Sandoval, Madrid, 1963; R. Ramírez Torres, *Épica Helena-Post-Homérica*, México, 1963. M. Menéndez Pelayo recoge, como inédita, en *Bibl. Trad. Esp.*, Madrid, 1952-3, t. I, pág. 360, una traducción de los *Himnos Homéricos* de Joseph Antonio Conde (1765-1820).

Traducciones en catalán: *Himnes Homérics, traducció en vers* de J. Maragall, *i text grec... la traducció literal de* P. Bosch Gimpera, M. Balasch, *Himnes homérics. Versió poética catalana*, Barcelona, 1974.

Himno I

A DIONISO

(FRAGMENTOS)

INTRODUCCIÓN

1. *Dioniso*

Dioniso es en su origen una divinidad tracia. Por ello se ha tratado de reconstruir a partir del tracio la etimología de su nombre, dato éste que en muchas ocasiones resulta un punto de partida revelador para el estudio del origen de las divinidades. La palabra Dioniso derivaría del genitivo tracio del nombre del cielo (de la misma raíz indoeuropea que da lugar al nombre griego de Zeus) y de una palabra, también tracia, que significa 'hijo' relacionada con el nombre griego de algunas ninfas, *Nŷsai*. Por tanto, el significado de su nombre sería el de 'hijo del dios del cielo', y como tal pasó al panteón helénico, enfrentándose con otro hijo de Zeus, Apolo, en una polaridad típica del pensamiento religioso griego.

Durante mucho tiempo se pensó que su introducción en Grecia había sido reciente, debido a las escasas alusiones al dios que aparecen en los poemas homéricos, pero su mención en las tablillas micénicas *(di-wo-nu-so-jo)* desmintió tal hipótesis. La razón del silencio homé-

rico hay que buscarla en el carácter popular de Dioniso, que lo apartó de los intereses de la aristocrática clase guerrera a la que los poemas homéricos iban dirigidos.

Su madre es Sémele, nombre que se corresponde con exactitud al de la diosa frigia de la tierra, *Zemelo*. Cuenta la leyenda que Sémele no pudo soportar la aparición de Zeus en toda su magnificencia, y quedó fulminada, por lo que Zeus tuvo que acabar de gestar al nonato en su propio muslo.

Como hijo de la tierra, Dioniso se origina, pues, en el ámbito de las divinidades ctónicas, y se caracteriza por un cierto carácter cíclico, como los dioses de la vegetación, que mueren y resucitan, característicos de la religiosidad mediterránea, pero ajenos a la religiosidad griega. Se le representa generalmente como un dios niño, acompañado de nodrizas, y hay abundantes leyendas en las que aparece perseguido por diversos antagonistas sobre los que acaba triunfando siempre[1]. Tales leyendas se han interpretado, bien como reflejo de una oposición histórica a la entrada de la nueva religión en la Hélade, ya como explicación de aspectos rituales de su culto, de los que las leyendas serían un *aítion*. Hay que señalar, con todo, que la aceptación de lo dionisíaco en Grecia se produjo canalizada bajo la esfera de Apolo, y es esta la razón de que desde muy pronto Dioniso recibiera culto en Delfos, el centro apolíneo por excelencia.

El culto de Dioniso se caracteriza por una serie de rasgos muy particulares. El fundamental es un intenso esfuerzo físico, desarrollado en danzas violentas y carreras agotadoras, al son de la música de determinados instrumentos como los crótalos, flauta, címbalos, etcétera, y en ritos acompañados por el vino, todo lo cual

[1] Cf., por ejemplo, *Ilíada* VI 130 ss., y el fr. 10 de EUMELO.

provocaba en los celebrantes un estado anormal de exaltación física que los llevaba a la comunión final con el dios, un *enthousiasmós* por el que se sentían llenos del dios. La comunión con la divinidad se buscaba también mediante la omofagia, al devorar sus fieles la carne sangrante de un animal despedazado vivo, generalmente un toro o un cabrito. El animal, símbolo de fecundidad, se identificaba con el dios, y al devorarlo el celebrante asimilaba de algún modo su fuerza sobrenatural.

Es curioso señalar asimismo que Dioniso ejerce su esfera de influencia sobre las zonas más marginadas de la sociedad: las mujeres, los esclavos o los extranjeros. Las personas cuya incorporación a la *pólis* era del todo insuficiente, ven en Dioniso su liberador (*Lýsios* es uno de sus epítetos). Divinidad fundamental en las fiestas populares, comparte con Deméter, su correlato femenino de fecundidad, una serie de cultos y fiestas. Asimismo en su círculo aparecen otra serie de dioses o semidioses de la naturaleza como son los Sátiros, los Silenos y las Ninfas. Por último, hay que señalar que es en su esfera en la que se desarrolla una de las manifestaciones capitales de la cultura griega: el teatro.

2. *El «Himno I»*

El himno primero de la colección no se nos ha conservado completo. Nos ha quedado, de una parte, el final, dado que al códice que contenía los himnos se le perdieron las primeras páginas, y de otra, tres fragmentos, procedentes de citas de autores diversos. El *1*, de Diodoro Sículo[2], el *2*, de Ateneo[3] y el *3*, del Suda[4],

---

[2] DIODORO SÍCULO, 3.66.3.
[3] ATENEO 653b.
[4] SUDA s. u.

aunque no es totalmente seguro que todos pertenezcan al mismo himno. Dado que aparece a la cabeza de la serie, entre los himnos extensos, es de suponer que fuera largo también, pues si hubiera sido breve lo habrían colocado posteriormente, entre los de menos extensión. En cuanto a otro fragmento de un himno a Dioniso, aparecido en un papiro [5], es poco verosímil que perteneciera a éste.

El fragmento *1* que debía hallarse probablemente al comienzo del himno alude al nacimiento del dios, elemento siempre muy importante en los himnos. Adopta la forma literaria de un *Priamel,* proemio estilístico típico de la épica arcaica, que consiste en la enunciación de una proposición principal precedida de otras secundarias a las que se contrapone.

Si el fragmento *2* pertenece al himno, éste aludiría probablemente a la historia de la creación milagrosa de la viña, que crece y madura en un solo día, conmemorada en los ritos estacionales. El fr. 3 alude probablemente a celebrantes báquicos, ignoramos con qué pretexto. Por último, el *4,* el final del poema, pone en boca de Zeus la explicación de la etiología de la *trieterís,* fiestas trienales (en realidad celebradas cada dos años, pero los griegos contaban el año de la fiesta precedente, el año intermedio y el año de la fiesta sucesiva), al parecer explicada por los tres nacimientos de Dioniso: uno de su madre, otro del muslo de Zeus y un tercero, cuando los Titanes lo despedazaron y resucitó de nuevo, mito que sería, por tanto, aludido en el himno [6]. La escena majestuosa del asentimiento de Zeus es

[5] Publicado por R. MERKELBACH en la *Zeitsch. für Pap. und Epigr.* 12 (1973), 212-215.

[6] No obstante, hay un problema textual en el verso. Puede leerse *támen* en vez de *tà mén.* La traducción con *támen* sería 'te despedazaron en tres', lo que aludiría al despedazamiento de Dioniso a manos de los Titanes. Creemos con Càssola que, aun

formularia: se trata de una réplica exacta de *Ilíada* I 528-530. El poema se cierra con una larga fórmula de súplica, probablemente originada en la acumulación de dos variantes anteriores alternativas, y otra fórmula de saludo al dios y a su madre que tiene asimismo el aspecto de recoger dos anteriores.

3. *Fecha de composición*

La fecha de composición del *Himno I* resulta, como en la mayoría de los casos, difícil de determinar, más aún, por haberse perdido el texto en su mayor parte. No obstante, nada hay en él que lo señale como reciente. No creemos suficientemente fundada la hipótesis de Barigazzi[7], según el cual el himno debió de componerse en el ambiente de Onomácrito, basándose en la afirmación de Pausanias[8] de que fue Onomácrito el que introdujo por primera vez el tema de los Titanes en el mito de Dioniso. Por su parte Càssola[9] se fija en el final del fr. *1 lejos de Fenicia, cerca de las corrientes del Egipto,* que implica de un lado el conocimiento de Arabia y de otro, una idea muy vaga de su situación, para fijar la fecha de su composición entre mediados del VII a. C. y mediados del VI a. C.

leyendo *tà mén* la interpretación del origen de las trienales se basa en el mito de los Titanes. Cf. CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 465.

[7] A. BARIGAZZI, «Onomacrito e il primo inno omerico a Dioniso», *Riv. Fil. Class.* 41 (1963), 338-340.

[8] PAUSANIAS VIII 37, 5.

[9] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 16.

A Dioniso

1

... pues unos dicen que en Drácano, otros que en la borrascosa Ícaro, otros, que en Naxos, y otros que junto al Alfeo[10], el vorticoso río, a ti, divino vástago, Taurino[11], te parió Sémele, que estaba embarazada, para Zeus, el que se goza con el rayo.

Otros dicen que tú, Señor, naciste en Tebas. Mienten. A ti te engendró el padre de hombres y dioses, muy lejos de los humanos, a escondidas de Hera de níveos brazos.

Existe una cierta Nisa[12], una montaña muy alta, exuberante de bosques, lejos de Fenicia, cerca de las corrientes del Egipto...

2

Crates cita en el segundo libro de su *Dialecto Atico*, diciendo que aparece *staphýle* en lugar de *bótrys*[13]:

---

[10] Drácano es un promontorio de la isla de Ícaro, cercana a Samos. Naxos, una de las Cícladas y el Alfeo, un río de Élide, lugares todos de culto a Dioniso.

[11] Traducimos por 'taurino' la palabra de interpretación dudosa *eiraphiōta*, que probablemente significa 'que tiene relación con un toro', o 'que se muestra como un toro'.

[12] Lugar cuyo nombre se relaciona etimológicamente con las ninfas *Nŷsai*, originariamente fabuloso y que luego trató de identificarse, sin mucho éxito, con lugares concretos.

[13] Dos palabras griegas que significan 'racimo'.

... con la cabeza adornada con los propios racimos negros.

3

Homero:

... lanzando estrepitosos bramidos.

4

«... y a ella le erigirán muchas estatuas votivas en los templos. Y así como fueron tres, a buen seguro que por siempre en las trienales los hombres te ofrecerán hecatombes perfectas».

Dijo el Cronión, y asintió con sus sombrías cejas. Naturalmente ondearon los divinos cabellos del soberano sobre su cabeza inmortal e hizo estremecerse al grande Olimpo. [Tras hablar así, asintió con la cabeza el prudente Zeus [14].]

Sénos propicio, Taurino, que enloqueces a las mujeres. Nosotros, los aedos, te cantaremos al principio y al final, que no es posible en modo alguno concebir un canto sacro olvidándose de ti. Así que alégrate, Dioniso, Taurino, con tu madre Sémele, a la que también llaman Tione [15].

[14] La frase entre corchetes sólo puede entenderse como versión alternativa de la frase anterior.

[15] Nombre que significa 'la ménade'; por tanto, se trata del modelo mítico de las Bacantes.

HIMNO II

A DEMÉTER

INTRODUCCIÓN

1. *Deméter*

Pese a que en la organización familiar del panteón griego Deméter aparece como hermana (y esposa) de Zeus, es una divinidad que, como Dioniso, no acaba de situarse nunca plenamente entre los Olímpicos, sino que halla mayor acomodo entre los cultos populares, especialmente en relación con la agricultura y los cereales. Múltiples eran, en efecto, las fiestas en su honor. Las más importantes de ellas eran sin duda las Tesmoforias, culto exclusivamente femenino celebrado en diversos lugares; pero también merecen citarse las Halóas, en las que se la honraba como inventora de la agricultura, y las Talisias, en las que se le ofrecían las primicias de la tierra.

Su relación con el grano asemeja a Deméter, emparejada con su hija Perséfone, a las deidades del espíritu del grano, estudiadas por la antropología comparada en diversos lugares del mundo, como, por ejemplo, la Madre del Grano y la Muchacha (probablemente representaciones del grano del año pasado y del del nuevo año) en países del norte de Europa. En honor

de estas deidades suelen celebrarse fiestas y rituales que siguen esquemas bastante aproximados entre sí e identificables con el ciclo de la cosecha (siega, trilla, molienda o siembra), o con los ciclos estacionales (desaparición de la vegetación en invierno o sequía en verano, según los climas).

Ahora bien, en Eleusis se celebraban en su honor misterios escatológicos que excedían este esquema, probablemente por una extensión de los ciclos estacionales a los de la vida humana, por lo que Deméter se nos aparece como una divinidad con una tipología muy compleja.

Lo curioso es que en su origen Deméter parece ser una divinidad mucho más modesta de lo que la importancia que llegó a tener posteriormente podría hacernos creer. Originariamente Deméter parece ser un mero doble de la Madre Tierra no excesivamente especializada. Tal interpretación parece abonada por la etimología propuesta para su nombre, compuesto de *mḗtēr* 'madre' y una palabra *dâ* que ya los griegos entendían como 'tierra' y que parece ser prehelénica. La verosimilitud de este aserto se hace mayor si aceptamos que el nombre de Posidón significaba 'esposo de la tierra'[1]. En efecto, según la leyenda[2], Posidón, dios de la fertilidad como ella, se une, metamorfoseado en caballo, a Deméter, transformada en yegua. Dado que es bien sabido que estos animales se consagran a las divinidades crónicas, parece claro que Deméter es una diosa ctónica y de la vegetación, íntimamente unida a la fecundidad y a la vida animal.

Su presencia en el mundo micénico no está suficientemente garantizada. Es más que dudoso que debamos leer su nombre en *da-ma-te* y más aún que pueda leer-

---

[1] Cf. la introducción al *Himno XXII.*

[2] Cf. *Tebaida, fr. 4B.*

se Perséfone en *pe-re-sa.* Asimismo, no es seguro que unas figuras en marfil que representan a una mujer sentada y una niña representen a Deméter y Perséfone. Pero, incluso aceptando que no haya ninguna mención de Deméter y Perséfone en las tablillas, no podemos negarles antigüedad a estas divinidades sino, como mucho, pensar que su culto se practicaba fuera de Pilos y Cnoso, lugar de procedencia de la gran mayoría de las tablillas micénicas.

Homero apenas menciona a Deméter, aunque la conoce. Ello obedece a la misma razón que apuntábamos en la introducción al *Himno I:* el carácter popular de la diosa, ajeno a los intereses de la clase aristocrática, a la que los poemas homéricos se dirigían.

En cuanto a Perséfone, su carácter prehelénico se evidencia por las múltiples vacilaciones que presenta la ortografía de su nombre en la antigüedad. Hasta ahora los intentos de dilucidar su etimología no han llegado a resultados brillantes. Se la conoce asimismo por Kóre, 'la muchacha', epíteto que se ha pretendido explicar de dos maneras: o bien se trataría de un intento de no mencionar por su nombre a la diosa, por eufemismo, o bien se trataría de una adscripción secundaria a la hija de Deméter de un culto antiguo relacionado con las fuentes y las grutas de una diosa ctónica (o quizá un grupo, las Kórai), de las que desaparecían y volvían a reaparecer anualmente.

El hecho es que, con el tiempo como madre e hija constituyen una pareja indisoluble a la que se denomina en dual *tṓ theṓ* 'las dos diosas' o *tṓ thesmosphórō* 'las legisladoras' e incluso en Lindos se las llama a ambas 'las Deméteres'. Ambas, por el tema del rapto de Perséfone y la boda con Hades, se relacionaron con el mundo de los infiernos y con cultos escatológicos y acabaron por constituirse en el centro de uno de los

rituales más importantes de Grecia, los misterios de Eleusis.

2. «*El Himno II*»

El *Himno II* es la primera de las composiciones extensas y elaboradas que se recogen en la colección, y se nos aparece como una obra compleja y rica de contenido. El autor del poema se mueve dentro de una larga tradición literaria, en la línea de los poemas homéricos y hesiódicos. Como en ellos, vemos en el himno a Deméter el metro dactílico, fórmulas épicas, escenas típicas, repeticiones de pasajes enteros, etcétera, esto es, todo lo que constituye el bagaje tradicional de composición épica arcaica. Con un estilo que Richardson[3] califica como compuesto de dos cualidades distintivas, *semnótēs* y *cháris*, gravedad y gracia, que aparecen alternativamente, la originalidad del himno consiste, de un lado, en haber intercalado, en los elementos propios de la épica, otros procedentes de los *aítia* del ritual de Eleusis, esto es, escenas que explican o motivan determinados momentos o aspectos de ese ritual, y de otro, haber elaborado mitos antiquísimos, que presentan múltiples paralelos en literaturas antiguas del próximo oriente.

El himno es en esencia un *hierós lógos*, una narración sagrada que explica el origen del culto, vertida en la lengua y las convenciones de la épica. Por todo ello, para iluminar los aspectos más destacados que configuran el himno, comenzaremos por presentar una estructura del mismo, para hacer luego un breve ba-

[3] N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, 1974, pág. 56 ss. Sobre la relación de los elementos lingüísticos y formularios del himno con Homero y Hesíodo, cf. *ibidem* las páginas 30-56.

lance de lo que sabemos sobre los rituales de Eleusis y presentar asimismo un análisis, con testimonios comparativos, del material mítico sobre el que el poeta trabaja. De este modo podremos valorar con mayor conocimiento de causa la difícil síntesis que nuestro desconocido poeta ha conseguido.

3. *Estructura del «Himno a Deméter»*

De acuerdo con lo dicho, la estructura del himno se complica por la necesidad de intercalar elementos propios del ritual eleusino en las estructuras épicas tradicionales. En forma esquemática presentamos aquí los diferentes episodios para ver cómo se conjugan estos elementos dentro de la forma de composición de estos himnos largos. Somos deudores fundamentalmente del excelente comentario de Richardson[4], aunque nos hemos apartado de su estructuración en varios casos.

I.—Rapto y búsqueda de Perséfone (1-89).

1. Breve proemio (1-2): el relativo introduce inmediatamente la narración.
2. El rapto (2-39)
   a) las flores (6-15)
   b) aparición de Hades (16-21)
   c) nadie, salvo Hécate y el Sol la oyen (22-27)
   d) indiferencia de Zeus (27-29)
   e) vuelta a la escena del rapto: reacción de Perséfone (30-39).
3. La búsqueda (40-89)
   a) dolor de Deméter (40-44)
   b) todos guardan silencio (44-46)

[4] Si bien Richardson no presenta una estructura completa como esta, sino sólo un corto sumario (páginas 1-3) y análisis de partes concretas, dentro del comentario, especialmente de escenas típicas.

c) peregrinación con antorchas por nueve días (47-50)
d) encuentro con Hécate (52-53), palabras de ésta (54-58) y encuentro con el Sol (59-63)
e) suplica (escena típica)[5] (64-73)
  e_1) demanda de respeto (64)
  e_2) recuerdo de favores pasados (64-65)
  e_3) explicación (66-68)
  e_4) súplica de información (69-73)
(fórmula de cambio de interlocutor 74)
f) respuesta del Sol (75-87)
  f_1) apelación a la diosa (75) y motivos de su contestación (76-77)
  f_2) narración de lo sucedido (78-81)
  f_3) «consolatio» (82-87)
g) marcha del Sol (88-89).

II.—Deméter en casa de Céleo (90-304).

1. Irritación y marcha de la diosa (90-97).
2. El encuentro con las hijas de Céleo (98-180)[6]
  a) descripción del lugar y disfraz (98-104)
  b) la ven las hijas de Céleo (105-110) y no la reconocen (111)
  c) le dirigen la palabra (112) preguntándole quién es (113-117)
  (fórmula de cambio de interlocutor 118)
  d) respuesta (119-144)
    d_1) fórmula de saludo (119-120)
    d_2) historia falsa, introducida por profesión de veracidad (121-134)
    d_3) deseos de prosperidad (135-137)
    d_4) petición de piedad (137)
    d_5) petición de información (138-144)
  (fórmula de cambio de interlocutor 145-146)
  e) respuesta de Calídice (147-169)

---

[5] Una escena semejante, por ejemplo, en *Odisea* III 93 ss. Cf. RICHARDSON, *Hymn...*, pág. 172.

[6] El encuentro es también una escena típica. Cf. especialmente RICHARDSON, *Hymn...*, págs. 339-343.

- e_1) consejo de resignación (147-148)
- e_2) catálogo de nobles (149-159)
- e_3) invitación al palacio (160-164) para criar a su hermano (165-169)

f) las muchachas van al palacio mientras Deméter espera (169-170) llegan al palacio (171-173) y vuelven: comparación (174-180).

3. Llegada al palacio (180-232)[7]
   a) recorrido (180-183)
   b) llegada (184-185)
   c) situación (185-187)
   d) el visitante se detiene: epifanía (188-189)
   e) reacción del huésped: veneración y temor (190)
   f) se levanta (119)[8]
   g) ofrece asiento (191) que el visitante rehúsa (192-193)
   Yambe (195-196)
   dolor y silencio de Deméter (196-204)
   h) ofrecimiento de bebida (206-208)
   rehúsa (206-208)
   el ciceón (208-211)
   i) conversación (212-230)
      i_1) alocución de Metanira: saluda con respeto a la diosa (213-215), «consolatio» (216-217) oferta (218-223)[9]
      i_2) respuesta de Deméter: saludo (225) y aceptación (226-230)
   j) Deméter toma el niño ante la alegría de la madre (231-232).
4. Crianza de Demofoonte (233-255)
   a) intento de volverlo inmortal (233-240)
   b) extraordinario crecimiento (240-241)

---

[7] Asimismo escena típica. Cf. los paralelos presentados por RICHARDSON, *Hymn*, págs. 205 ss. Como él, usamos > para indicar elementos insertos en el esquema debidos al rito de Eleusis.

[8] Lo normal en estas escenas es que el dueño tome al visitante de la mano y lo conduzca dentro.

[9] Obsérvese que se trata de una repetición casi literal de los versos 166-168.

c) indiscreción de Metanira (243-255) [10]
c_1) Metanira espía (243-247)
c_2) grita (248-249)
(fórmula de transición 250)
c_3) reacción de Deméter (251-274).
5. Condena de la Humanidad (256-274)
a) reproche de Deméter (256-262)
b) concesión del rito en honor a Demofoonte (263-267)
c) revelación de su personalidad (268-269) y petición de un templo (270-274).
6. Ira de la diosa e intentos de propiciación (275-304)
a) epifanía de la diosa (275-280) [11]
b) produce temor (281-283)
c) intentos de calmar al niño (284-292)
d) intento de aplacar a la diosa (293-304)
d_1) aition de la *pannychís* (293-294)
d_2) orden de construir el templo (294-298)
d_3) construcción (299-300)
d_4) Deméter queda en el templo (301-304).

III.—La carestía y vuelta de Perséfone (305-470).

1. Descripción de la situación (305-309).
2. Decisión de Zeus (310-313) [12].
3. Primer envío del mensajero (Iris) (314-323) [13]
a) Zeus envía al mensajero (314-315)
b) éste obedece (316-317)
c) viaje (317)
d) llegada (318)
e) situación (319)

---

[10] El pasaje se introduce por un procedimiento bastante corriente en la épica, una hipótesis: 'y habría... si no...'.

[11] También caracterizada por rasgos fijos: estatura sobrenatural, carencia de vejez, belleza, fragancia divina, resplandor, cabello largo.

[12] Introducido de nuevo por una hipótesis: 'habría... si Zeus no...', cf. 243 ss.

[13] Nuevamente escena típica. Cf. RICHARDSON, *Hymn...*, páginas 261 ss. y los versos 335-358 y 441-470.

f) mensaje (320-323) (con un verso de introducción de estilo directo)
g) el visitado obedece o no (en este caso, no) (324).
4. Nuevos intentos fallidos de Zeus (325-333).
5. Segundo envío de mensajero (Hermes) (334-358)
a) Zeus envía al mensajero (334-339)
b) éste obedece (340)
c) viaje (340-341)
d) situación (342-345)[14]
e) mensaje (346-356) (con un verso de introducción de estilo directo)
f) el visitado obedece (357-358).
6. Alocución de Hades (359-369)
a) introducción de estilo directo (359)
b) orden de regresar (360)
c) «consolatio» (361-364)[15]
d) promesas (364-369).
7. Le da de comer pepita de granada (370-374).
8. Viaje de regreso (375-383)
a) salida del carro (375-379)[16]
b) viaje sobre mar y tierra (380-383)[17].
9. Encuentro Deméter-Perséfone (384-392).
10. Alocución de Deméter (393-404).
(fórmula de cambio de interlocutor 405)
11. Alocución de Perséfone (406-433)
a) lo sucedido en el Hades, precedido de profesión de veracidad (406-413)
b) transición de una historia a otra (414-416)
c) historia del rapto (419-433)[18].
12. Reunión de Deméter, Perséfone y Hécate (434-440).
13. Tercer envío del mensajero (Rea) (441-470)
a) Zeus envía el mensajero (441-447)

---

[14] Falta el elemento de la llegada, presente en los otros dos envíos de mensajero.
[15] Cf. versos 82 ss.
[16] Paralelos de esta escena, también típica, son, por ejemplo, *Ilíada* V 364-366, *Odisea* III 481-484.
[17] Cf. *Himno V* 22-125.
[18] Variante de la narrada al principio del poema.

b) éste obedece (448)
c) viaje (449)
d) llegada (450)
inclusión de un elemento del ritual (451-458)[19]
e) mensaje (459-469) (con un verso de introducción de estilo directo)
f) el visitado obedece (470).

IV.—Regreso a la normalidad (471-489)[20].

1. Vuelta de la vegetación (471-473).
2. Los misterios (473-482)
   a) instrucción de los misterios (473-477)
   b) secreto obligado (478-479)
   c) beneficios del que los contempla (480-481)[21]
   d) contrapuestos al que no participa de ellos (481-482).
3. Vuelta al Olimpo (483-486).
4. Segundo *makarismós*, más solemne (486-489).

V.—Invocación final (490-495).

1. Invocación (490-493).
2. Súplica (494).
3. Fórmula de transición (495).

4. *Los misterios de Eleusis*

La mayoría de los aspectos relacionados con los Misterios Eleusinos continúa constituyendo un enigma para nosotros. Su carácter secreto provoca que nuestra información al respecto sea absolutamente insuficiente, parcial y poco de fiar, por lo que nos vemos

---

[19] Se alude a Rario, donde se celebraban aradas rituales. Cf. RICHARDSON, *Hymn...*, págs. 297-298.

[20] Obsérvese que se conjugan aquí dos temas, el de II, los misterios y el de III, la vegetación.

[21] Fórmula tradicional denominada *makarismós*. Cf. RICHARDSON, *Hymn...*, pág. 313.

obligados a movernos principalmente en el terreno de la hipótesis.

En primer lugar se ha intentado indagar el origen de los cultos por vía comparativa. Se han puesto de relieve determinadas semejanzas con los cultos a las divinidades del grano, pero el culto de Eleusis excede estos esquemas, y por otra parte se relaciona con mitos etiológicos sobre el origen de la agricultura y ceremoniales en distintas etapas de la vida de la sociedad como son en India la bebida del soma, relacionada con el dios de la vegetación y de la vida del mismo nombre, en Egipto, los rituales de Osiris e Isis, etc.[22].

De otro lado, es de destacar la singularidad de estos ritos de iniciación frente a los que normalmente conocemos en otras culturas. Éstos suelen limitarse a un sexo, un clan o una edad determinada, y ser obligatorios. Los de Eleusis, en cambio, son voluntarios, y se admite a fieles de ambos sexos y de todas las edades. Incluso podían iniciarse en ellos miembros de sectores marginados de la sociedad, como las heteras y los esclavos.

Asimismo se ha estudiado la peculiaridad de los Misterios Eleusinos dentro de la religión griega, y se ha pretendido que se trata de un culto mediterráneo, lo cual es decir bien poco, dada la escasa información que tenemos sobre la tal «religión mediterránea» y lo difuso del concepto mismo.

Sea como fuera, estaban llamados a conocer un enorme auge. De ser un culto privado y familiar en sus orígenes, pasó a ser un culto protegido por el estado ateniense y por fin panhelénico. Durante siglos permanecieron vivos, incluso en pleno desarrollo del Cristianismo, hasta que en el 394 Alarico destruyó el santuario y acabó definitivamente con su celebración.

---

[22] Cf. RICHARDSON, *Hymn...*, págs. 12-20.

El *Himno II* constituye la fuente literaria más antigua de las que disponemos para acceder al conocimiento de los Misterios, si bien presenta el inconveniente de que las alusiones al ritual han sufrido una elaboración épica. Fuera de este testimonio de primer orden, podemos conocer algunos aspectos del ritual por testimonios dispersos. Vamos a tratar de hacer un breve balance de sus aspectos esenciales, si bien hay que señalar, como problema previo, que los testimonios se refieren a los cultos en época tardía y probablemente éstos eran más complejos que los que existían en la época del himno.

En la época en la que conocemos los ritos, los personajes fundamentales en el culto eran el hierofante, en cuyas manos estaba el aceptar o rechazar a los que pretendían iniciarse, cargo que detentaba en exclusiva una familia de Eleusis, los Eumólpidas, el daduco o portador de la antorcha, y los heraldos.

Existía asimismo una división entre las llamadas Pequeñas Eleusinas o Misterios Menores y las Grandes Eleusinas, pero esta ampliación del ritual puede ser posterior al himno. En cambio parece que es antigua la distinción entre dos grados en la iniciación: la *mýēsis* y la *epopteía.*

Estamos relativamente bien informados respecto a una serie de datos externos que precedían a la iniciación propiamente dicha. El día 13 del mes Boedromión (octubre) había una procesión de Eleusis a Atenas, con las imágenes, la reunión de los que pretendían iniciarse y la exclusión por parte del hierofante de los que no podían hacerlo.

En Atenas partía el 19 una procesión hacia Eleusis, que implicaba una serie de ritos: el *gephyrismós* 'paso del puente' con intercambio de alusiones satíricas, el canto del *íacchos,* himno cuyo contenido desconocemos, la *aischrología,* intercambio de pullas, agudezas y ges-

tos obscenos, el ayuno y la purificación simbolizada por el baño en el mar. Al llegar a Eleusis los peregrinos eran confortados con el *ciceón,* y el ritual proseguía durante toda la noche *(pannychís).*

Los Misterios propiamente dichos se celebraban del 20 al 23. Ya sobre este punto nuestras informaciones son parciales, escasas, tardías y poco de fiar. El lugar de celebración era el *telestérion* (esto es 'lugar de iniciación') de Eleusis, una sala rectangular, con columnas y escalones en los que se sentaban los *mýstai* o iniciados[23]. El centro lo ocupa un santuario, el *anáktoron,* al que sólo podía acceder el hierofante. El edificio disponía también de una pequeña cripta en la que se guardaban los objetos sagrados y asimismo iba adosado a él el templo de la diosa. El *telestérion* tenía una abertura en el techo para permitir la salida del humo de las antorchas. No es casual sin duda que el *telestérion* se halle situado sobre las ruinas de dos edificios micénicos, dato que apunta a la antigüedad del culto.

Las condiciones que debía cumplir el iniciado se conocen aunque de forma muy vaga, de un lado, por la información de que se componían de tres elementos: *tá drômena* (acciones rituales), *tá legómena* (fórmulas orales) y *tá deiknoúmena* (presentación de objetos sacros); de otro, por una fórmula que nos recoge Clemente de Alejandría[24] en boca de los celebrantes, deliberadamente ambigua, para mantener el secreto de los Misterios: 'ayuné, bebí el «ciceón», cogí de la cesta, después de llevar a cabo los actos rituales, coloqué de nuevo en el canasto y, desde el canasto, en la cesta'.

[23] U. VAN WILAMOWITZ, *Der Glaube der Hellenen,* Darmstadt, 1973 (reimp.), I, págs. 43-50, observa que este tipo de edificio sacro destinado a los fieles es excepcional dentro de la religión griega, en la que el templo se concibe como casa del dios.

[24] CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Protréptico* II 21,2.

Parece que lo que se sacaba de la cesta era una representación de los genitales femeninos [25].

Otra serie de testimonios nos permiten hacernos una idea muy vaga de algunos componentes de lo que se representaría dentro, una especie de pantomima no dramática, en la que jugaban importantes papel el paso de las tinieblas a la luz acompañando la revelación, la mostración de la espiga de trigo, el anuncio del nacimiento de un niño, Brimo, representante probablemente de la cosecha y la invocación y aparición de Kóre. Quizá se representaba asimismo una boda sagrada entre Zeus y Deméter y se hacían alusiones a Triptólemo, el héroe que enseña la agricultura, así como a otras divinidades menores, como Eubuleo.

El hecho es que tras la iniciación, los *mýstai* pasaban a la categoría de *epóptai* 'personas que han visto', pero tampoco sabemos qué comportaba tal visión en el iniciado. En su origen, desde luego y tal como se dice en el himno, felicidad material y riqueza. Las fuentes aluden asimismo generalmente a una nueva vida (lo cual es coherente con la imagen de una divinidad que desaparece y reaparece), pero no sabemos si ello implicaba diferencias dentro de la escasamente atractiva vida ultraterrena que ofrecía la religión griega. Es poco verosímil que se prometiera la salvación eterna del alma.

Una vez que hemos pasado revista rápidamente a los elementos que componían el ritual, merece la pena destacar los que se aluden en el himno por vía etiológica. En otras palabras: aquellas acciones narradas en él que explican la causa de las que forman parte del ritual. El ayuno y el portar antorchas de Deméter, así como su abstención del vino, aluden a la purificación

---

[25] Según Teodoreto de Ciro, *Graecarum affectionum curatio* VII 11.

ritual de los iniciados y a la función ritual del daduco; la bebida del ciceón, al origen de la mezcla ritual, las bromas y contorsiones de Yambe son una etiología de la *aischrología*. Asimismo hay una referencia a la *pannychís* en los intentos de las hijas de Céleo por calmar al niño, y quizá el episodio del intento de volver inmortal a Demofoonte fuera el *aítion* de una prueba de fuego que formaba parte de los ritos de purificación.

Pero no sólo se alude a la etiología de los Misterios Eleusinos, sino también a otros rituales, como la *Balletýs*, o batalla simulada, en honor de Demofoonte, y el festival de la llanura de Rario.

5. *Contenido de los mitos narrados en el «Himno»*

El análisis de los mitos contenidos en el himno a Deméter no es fácil, dado que, de un lado, parecen haberse producido contaminaciones entre versiones originariamente diferentes, y de otro el sentido del mito no aparece en algún caso totalmente claro y ha sido interpretado de formas diversas.

Respecto a la primera cuestión, el himno muestra una superposición de dos temas en la narración de la visita de Deméter a Eleusis para conceder los misterios. Tal visita es propia de mitos en los que una divinidad concede la agricultura, pero en el himno aparece situada antes de la carestía, lo que presupone la existencia de agricultura antes de que Deméter intervenga. Esta situación tan fuera de lugar de la visita parece denunciar una adaptación del tema no demasiado conseguida. Resulta curiosa la racionalización de esta contradicción que nos ofrece Diodoro[26], según el cual el grano crecía silvestre, Deméter lo descubre y, al cono-

[26] Diodoro V 68.

cer el rapto, lo hace desaparecer, pero con el regreso de su hija la diosa lo reintroduce, ya como cultivo, al dárselo a sembrar a Triptólemo.

De otra parte, el himno parece haber combinado dos versiones diferentes para explicar la carestía, una según la cual es el rapto de Perséfona el que la provoca, y otra, que la justifica por la ira de Deméter contra la humanidad, tras el fracaso de su intento de hacer inmortal a Demofoonte. Conocemos múltiples paralelos de ambos temas repartidos por diferentes culturas antiguas y merece la pena señalar algunos.

En Babilonia conocemos el mito, según el cual, Ištar va a los infiernos en busca de Tammuz, y esta marcha provoca una interrupción en la reproducción sexual[27]:

> Después que la señora Ištar [hubo descendido al Mundo Inferior],
> El toro no cubre a la vaca, [el asno no monta a la burra],
> En la calle [el hombre no fecunda] a la doncella.
> El hombre yace [en su cámara, la doncella yace sobre su costado].

Hasta que Ea envía a Asušunamir a rescatar a Ištar y a restablecer el orden alterado.

En la mitología hetita hay un tema anatolio[28] que conocemos por diversas versiones con distintos personajes, pero fundamentalmente protagonizado por Telibinu, genio de la vegetación de origen hático, que sirve de ilustración y *aítion* a rituales que pretenden asegurar el retorno de la divinidad en situaciones personales

[27] Cf. J. B. PRITCHARD (ed.), *La sabiduría del Antiguo Oriente*, trad. J. A. G. Larraya, Barcelona, 1966, págs. 94 ss., de donde tomamos la traducción del fragmento en pág. 97.

[28] Cf. H. G. GÜTERBOCK, «Gedanken über das Wessen des Gottes Telipinu», *Festschrift Friedrich*, Heidelberg, 1959, 207-211; T. H. GASTER, *Thespis*, Nueva York, 1951, págs. 295 ss.; PRITCHARD, *Sabiduría...*, págs. 102-107; A. BERNABÉ, *Textos Literarios hetitas*, Madrid, 1978.

de interrupción del curso normal de los acontecimientos, aunque probablemente su origen es estacional. El esquema del mito es invariablemente un dios que se enoja y desaparece, con lo cual el curso normal de la naturaleza se ve interrumpido:

> El vaho se apoderó de las ventanas, el humo se apoderó de la casa. En el hogar, los leños estaban sofocados, en los pedestales los dioses estaban sofocados, igualmente en el corral las ovejas y en el establo las vacas estaban sofocados. La oveja rechazaba a su cordero y la vaca rechazaba a su ternero.
>
> Telibinu se fue y se llevó el grano, la brisa fértil, el crecimiento (...), la saciedad del país y del prado. Telibinu se fue del pantano y se perdió en el pantano. El cansancio se deslizó sobre él. Y así el grano, la espelta, no medra; y las que ya estaban preñadas no paren. Y las montañas se secaron, y los árboles se secaron y no echaban yemas. Los pastos se secaron, los manantiales se secaron. En la tierra surge la escasez, y los seres humanos y los dioses perecen de hambre.

Ante la gravedad de la situación el dios del Sol envía un águila, acude él mismo, y envía una abeja en su busca. Por fin se le encuentra y trata de propiciársele con una serie de ritos, luego repetidos por los hombres. Por último, la divinidad retorna y el orden se reestablece.

Es de destacar las similitudes que presenta el mito de Telibinu con el himno a Deméter: en ambos se describe la carestía, se alude al hambre de los dioses, hay intentos sucesivos del dios supremo para convencer al dios perdido o irritado para que vuelva, y la recuperación de la normalidad a la vuelta del dios.

Aún podemos citar paralelos de la mitología ugarítica, en el poema de Báal y Anat o en el de Aqhat, a cuya muerte *los frutos del verano se agostan, la espiga, en*

su cáscara[29], o muchos más, en una relación que sería prolijo enumerar[30].

Todos estos mitos tienen de común el explicar las alternativas estacionales por la desaparición de una divinidad y su reaparición, y suelen estar asociados a rituales agrarios que tienden a garantizar esta alternativa de modo regular, aunque pueden ir también asociados a otros rituales no estacionales.

En todo caso, queda referirnos a un problema pendiente sobre la interpretación de los mitos del *Himno II*. En él se nos dice[31] que la vuelta de Perséfone coincide con el momento en el que la tierra comienza de nuevo a verdear. Ello llevó ya a los comentaristas antiguos, especialmente a los estoicos, a interpretar la falta de Perséfone del mundo como coincidente con la pérdida de vida registrada en la estación invernal[32]. Pero Cornford[33] observa que la cronología de las fiestas no coincide con este esquema: en Sicilia los siracusanos celebran en mayo la *katagōgḗ* de la *Kóre* (obsérvese además que en el *Himno II* es raptada evidentemente en primavera) y en cambio la reunión de Deméter y su hija se celebra en otoño, como los misterios Eleusinos, en Boedromión (octubre). Según este autor, el motivo es que Kóre pasa en el mundo subterráneo el verano, precisamente cuando el grano no está en los campos, y el mito alude a la costumbre griega de guardar el grano en *pýthoi* o graneros subterráneos hasta que vuelve a usarse para sembrar.

---

[29] PRITCHARD, *Sabiduría...*, pág. 149, Sobre Báal, *ibid.* 108 ss.

[30] Cf. KIRK, *Mito*, especialmente págs. 138 ss.

[31] Versos 401 ss.

[32] Cf., por ejemplo, CORNUTO 28; CICERÓN, *De la Naturaleza de los Dioses* II 66, etc., y RICHARDSON, *Hymn...*, pág. 284.

[33] F. N. CORNFORD en *Essays and Studies presented to William Ridgeway*, Cambridge, 1913, págs. 153 ss.

Pese a que esta suposición no es universalmente aceptada [34], resulta sumamente sugestiva y nos indica cómo un mito casi nunca ofrece un contenido unívoco, sino que siempre admite la posibilidad de ser interpretado de las formas más diversas.

6. *Época de composición del «Himno»* [35]

Nada revelador nos indica el análisis del estilo y de la lengua, no esencialmente diferentes de los poemas homéricos y hesiódicos, salvo que parece posterior a éstos, y compuesto por un poeta, si no ático, sí buen conocedor de Eleusis, tanto en sus aspectos geográficos como en los rituales.

Los intentos de aproximar la fecha de su composición por motivos de historia externa tampoco son definitivos: así, por ejemplo, Allen-Halliday-Sikes [36] argumentan que el poeta describe una Eleusis independiente de Atenas (que no se menciona), y ello lo hace anterior al 600 a. C., época de la conquista de Eleusis por Atenas, lo que dista de ser evidente. Noack [37] esgrime el débil argumento de que el poeta no parece conocer el *telestérion*, sino sólo un templo. Más significativo es el hecho de que se nombre a Eumolpo y Triptólemo como subordinados a Céleo, cuando los Eumólpidas detentan en fecha posterior el culto y cuando Triptó-

---

[34] En contra K. Kourouniotes, «Kórēs ánodos», *Arch. Delt.* 15 (1933-1935), 1-15; L. Malten, *Gnomon* 20 (1944), 120 ss.; W. C. Greene, *Class. Phil.* 41 (1946), 105-107.

[35] Cf. fundamentalmente los balances de la cuestión de Richardson, *Hymn...*, págs. 5-12; Càssola, *Inni...*, págs. 31-33.

[36] Allen-Halliday-Sikes, *Hymns...*, pág. 112, n. 1.

[37] F. Noack, *Eleusis, die baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtums*, Berlín, 1927, págs. 45 ss., refutado por G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, 1961, páginas 38 ss.

lemo comienza a aparecer en representaciones figuradas desde mediados del siglo VI a. C. De otro lado, Demofoonte aparece como hijo de Céleo, mientras que posteriormente se le presenta como hijo de Teseo, en el contexto de la expansión ateniense, desde el siglo VI a. C. Por todo ello se tiende a fechar el himno entre finales del siglo VII a. C. y principios del VI, sin que quepa mayor aproximación.

A Deméter

Comienzo por cantar a Deméter de hermosa cabellera, la augusta diosa; a ella y a su hija de esbeltos tobillos, a la que raptó Aidoneo[38] (y lo permitió Zeus tonante, cuya voz se oye de lejos)[39], cuando, apartada de Deméter la del arma de oro, de hermosos frutos, jugaba con las muchachas de ajustado regazo, hijas de Océano, y recogía flores: rosas, azafrán y hermosas violetas, en el tierno prado, y también gladiolos[40], y jacinto, así como el narciso, que, como señuelo, hizo brotar para la muchacha de suave tez de flor la Tierra, según los deseos de Zeus, por halagar al que a muchos acoge[41]; flor de prodigioso brillo, asombro entonces de ver para todos, tanto dioses inmortales como hombres mortales. Y es que de su raíz habían crecido cien brotes, y al fragante aroma todo el ancho cielo en lo alto, y la tierra toda sonreían, así como el acre oleaje del mar. De modo que ella, atónita, tendió ambas manos para tomar el hermoso juguete.

---

[38] Variante del nombre de Hades.

[39] Es un problema prácticamente insoluble si el epíteto *eurýopa* que aparece repetidas veces en los himnos es un compuesto de la raíz que significa 'ver' y habría que traducir 'de mirada que llega lejos', o de la raíz que significa 'oír', por lo que se traduciría 'cuya voz se oye de lejos', aludiendo a la potencia sonora del trueno.

[40] La traducción 'gladiolos' es conjetural. En todo caso *agallís* es el nombre de una flor de la familia de las iridáceas, pero probablemente no el lirio que se nombra a continuación.

[41] Esto es, a Hades, cuyo nombre, de mal agüero, se sustituye normalmente en el himno por diversos epítetos eufemísticos 'el que de muchos es soberano', 'el de múltiples advocaciones', etc.

Pero se abrió la tierra de anchos caminos en la llanura de Nisa[42] y de allí surgió con ímpetu, con sus yeguas inmortales, el Soberano que a muchos acoge, el hijo de Crono de múltiples advocaciones. Se apoderó de ella, mal de su grado, y se la llevaba entre lamentos sobre su áureo carro. Lanzó agudos gritos, invocando a su padre, el Crónida, el más excelso y poderoso.

Mas ninguno de los inmortales ni de los hombres mortales oyó su voz, ni siquiera los olivos de hermosos frutos. Sólo la hija de Perses, la de ingenuos sentimientos, la oyó desde su antro: Hécate, la de brillante tocado (y asimismo el soberano Sol, el ilustre hijo de Hiperión), cuando la muchacha invocaba a su padre, el Crónida.

Pero él se hallaba lejos, sentado aparte de los dioses, en un templo pleno de súplicas, recibiendo hermosas ofrendas de los hombres mortales.

Mal de su grado, pues, se la llevaba con sus yeguas inmortales, según la voluntad de Zeus, su tío paterno, el que de muchos es soberano, el que a muchos acoge, el hijo de Crono de múltiples advocaciones.

Mientras la diosa veía aún la tierra, el cielo estrellado y el ponto de impetuosa corriente, rico en peces, así como los resplandores del sol, aún confiaba en ver a su amada madre y las estirpes de los dioses sempiternos. La esperanza confortaba todavía su gran ánimo, pese a estar afligida[43].

* * *

---

[42] Cf. *Himno I*, nota 10. El escenario del rapto varía en las fuentes, según los lugares de culto de donde proceda la narración. El más normal es Sicilia, pero también se mencionan Creta, Eleusis, el Ática y un largo etcétera. Cf. RICHARDSON, *Hymn...*, pág. 150.

[43] Hay una laguna en el texto de al menos un verso, en el que se diría aproximadamente: 'pero cuando la diosa penetró bajo tierra, perdió la esperanza y lanzó un grito'.

... Resonaron las cimas de los montes y los abismos del mar por la voz inmortal. Y la oyó su venerable madre. Un agudo dolor se apoderó de su corazón. En torno a sus cabellos perfumados de ambrosía destrozaba con sus propias manos su tocado. Se echó un sombrío velo sobre ambos hombros y se lanzó, como un ave de presa, sobre lo firme y lo húmedo, en su busca.

Mas no quería decirle la verdad ninguno de los dioses ni de los hombres mortales. Ninguna de las aves se le acercó como veraz mensajera.

Desde entonces, durante nueve días la venerable Deó[44] anduvo errante por la tierra, llevando en sus manos antorchas encendidas[45]. Y ya no se nutría con la ambrosía ni el néctar dulce de beber, presa de la aflicción. Y tampoco sumergía su cuerpo en el baño.

Pero cuando se le presentó por décima vez la radiante Aurora, le salió al encuentro Hécate, llevando en sus manos una antorcha. Dispuesta a darle la nueva, le dirigió la palabra y le dijo:

—Soberana Deméter, dispensadora de las estaciones, la de espléndidos dones, ¿quién de los dioses celestes o de los hombres mortales raptó a Perséfone y afligió tu ánimo? Oí su voz, en efecto, pero no vi con mis ojos quién era. En breve te lo he dicho todo sin engaño.

Así habló Hécate, y no respondió a sus palabras la hija de Rea de hermosa cabellera, sino que raudamente partió con ella, llevando en sus manos antorchas encen-

---

[44] Otro nombre de Deméter, probablemente hipocorístico, desconocido por Homero y Hesíodo. En cuanto a los nueve días puede tratarse de una alusión al período de abstinencia de los iniciados, o un número poético, frecuentemente usado en la épica, como, por ejemplo, en *Ilíada* I 53 ss. Cf. RICHARDSON, *Hymn...*, págs. 165-166.

[45] Como vimos, las antorchas jugaban un papel preponderante en diversos momentos del culto en Eleusis, por lo que son aludidas aquí.

didas. Y se allegaron al Sol, atalaya de dioses y hombres. Se detuvieron ante sus corceles y preguntó la divina entre las diosas:

—Sol, respétame tú al menos, como diosa que soy, si alguna vez de palabra o de obra alegré tu corazón o tu ánimo. La hija a la que parí, dulce retoño, encantadora por su figura... oí su vibrante voz a través del límpido[46] éter, como la de quien se ve violentada, mas no la vi con mis ojos. Pero tú que sobre toda la tierra y por el mar diriges desde el éter divino la mirada de tus rayos, dime sin engaños si has visto a mi hija querida por alguna parte; quién de los dioses o de los hombres mortales huyó tras haberla capturado lejos de mí, mal de su grado, por la fuerza.

Así habló. Y el Hiperiónida respondió a sus palabras:

—Hija de Rea, la de hermosa cabellera, soberana Deméter. Lo vas a saber, pues grande es el respeto y la compasión que siento por ti, afligida como estás por tu hija de esbeltos tobillos. Ningún otro de los inmortales es el culpable más que Zeus acumulador de nubes, que se la ha entregado a Hades para que sea llamada su lozana esposa. Sí, a su propio hermano. Y él se la llevó bajo la nebulosa tiniebla, pese a sus grandes gritos, tras haberla arrebatado con sus yeguas. Así que tú, diosa, da fin a tu copioso llanto. Ninguna necesidad hay de que tú sin razón guardes aún un insaciable[47] rencor. En absoluto es indigno como yerno entre los inmortales el que de muchos es soberano, Aidoneo,

---

[46] La traducción de *atrýgetos*, epíteto aquí del éter, pero más frecuentemente del mar, está sometida a dudas. Sigo aquí la interpretación de W. Brandenstein en *Phil. Wochens.* 56 (1936), 62-63, que lo relaciona con *trýks* 'heces del vino', aunque no es mucho más segura que la tradicional 'infecundo' (con relación a *trygáō* 'recolectar'), ni otras propuestas.

[47] Considero, frente a otras posibilidades de traducción, que *áplētos* es una mera variante de *áplēstos*.

tu propio hermano y de la misma semilla que tú [48]. En cuanto a su honor, lo obtuvo cuando en el principio de los tiempos se hizo la distribución en tres partes [49]. De aquellos con los que vive le tocó ser el soberano.

Dicho esto, arreó a sus corceles. Y ellos, a su instancia, arrastraban vivamente el raudo carro, como aves de extensas alas.

Pero a ella un dolor más cruel y más perro le llegó al ánimo. Irritada contra el Cronión, amontonador de nubarrones, tras apartarse en seguida de la asamblea de los dioses y del grande Olimpo, marchó a las ciudades de los hombres y a sus pingües cultivos, desfigurando por mucho tiempo su aspecto. Ninguno de los hombres ni de las mujeres de ajustada cintura la reconocían al verla, hasta cuando llegó a la morada del prudente Céleo [50], que era por entonces señor de Eleusis, fragante de incienso.

Se sentó a la vera del camino, afligida en su corazón, en el pozo Partenio [51], de donde sacaban agua los de la ciudad. A la sombra, pues por encima de ella crecía la espesura de un olivo y, con el aspecto de una anciana muy vieja, que está ya lejos del parto y de los dones de Afrodita amante de las coronas, como son las nodrizas de los hijos de los reyes que dictan sentencias, y las despenseras en sus moradas llenas de ecos.

La vieron las hijas de Céleo, el Eleusínida [52], cuando iban a por el agua cómoda de sacar, para llevársela en

[48] O sea, hijo del mismo padre y de la misma madre.

[49] Sobre el tema, cf. la referencia a los mitos de soberanía en mi introducción a la *Titanomaquia*, en *Fragmentos de Épica Griega Arcaica* de esta misma colección.

[50] Céleo recibía sacrificios en las Eleusinas, y sus hijas y esposa eran objeto de culto en Eleusis.

[51] Que hay que identificar probablemente con Calícoro citado en v. 272, cf. RICHARDSON, *Hymn...*, págs. 326-328.

[52] Esto es, el hijo de Eleusis, epónimo de la ciudad, lo que implica importancia para su estirpe.

broncíneas cántaras a las moradas de su padre. Cuatro eran, como diosas, poseedoras de la flor de la juventud: Calídice, Clisídice, la deseable Demo y Calítoe, que era la primogénita de todas.

Tampoco la reconocieron, que reacios son los dioses a identificarse a los mortales. Deteniéndose cerca de ella le dirigieron palabras aladas:

—¿De dónde vienes y quién eres, anciana, de las personas de mucha edad? ¿Y por qué te marchaste fuera de la ciudad y no te acercaste a las casas? Allí hay mujeres en las estancias umbrías, de una edad así como la tuya, y otras más jóvenes, que te acogerán amistosamente de palabra y de obra.

Así hablaron, y en estos términos respondió la soberana de las diosas:

—Hijas queridas, quienesquiera que seáis de las femeniles mujeres, os saludo. Voy a responderos, que no es indecoroso que a vuestras preguntas responda la verdad. Dós es mi nombre, pues me lo puso mi augusta madre. Ahora, desde Creta, sobre el ancho lomo del mar llegué, sin quererlo. Por fuerza, mal de mi grado, con violencia, se me llevaron unos piratas. Luego, en su raudo bajel arribaron a Tórico[53], donde pusieron pie en tierra firme las mujeres reunidas mientras ellos disponían un festín junto a las amarras de la nave. Pero mi ánimo no apetecía la comida dulce como la miel. Así que, partiendo a escondidas, a través del oscuro continente huí de mis soberbios dueños, para que no disfrutaran de un precio por mí, vendiéndome sin haberme comprado. Así llegué hasta aquí, vagabunda, y ni siquiera sé qué tierra es ésta ni quiénes la habitan.

Mas ojalá todos los que poseen olímpicas moradas os concedan esposos legítimos y parir hijos como los quie-

[53] Pueblo costero al nordeste del Ática, lugar normal de paso desde Creta. Quedan ruinas de un templo probablemente dedicado a Deméter y Perséfone.

ren sus padres. Apiadaos ahora de mí, muchachas, de corazón. Hijas queridas, ¿a casa de quién podría ir, sea de un varón, sea de una mujer, donde pudiera realizar para ellos, bien dispuesta, cuantas tareas son propias de una mujer de edad? Llevando en brazos a un niño recién nacido podría ser una buena nodriza. También podría cuidar la casa y tendería en el fondo de las bien construidas alcobas el lecho del dueño. Podría asimismo instruir en sus labores a las mujeres.

Así habló la diosa. Y en seguida le respondió la virginal doncella Calídice, la más excelsa en figura de las hijas de Céleo:

—Abuela[54], lo que los dioses nos dan, aun afligidos, debemos los hombres soportarlo por necesidad, pues son sin duda mucho más poderosos. Sin embargo, te explicaré con claridad y te daré los nombres de los varones para quienes es grande el poderío y el honor, se destacan sobre el pueblo y protegen las almenas de la ciudad con sus determinaciones y sus rectas sentencias.

Tanto del sensato Triptólemo[55], como de Dioclo, de Polixeno y del irreprochable Eumolpo, así como de Dólico y de nuestro valeroso padre, las esposas de todos ellos les cuidan la casa. No obstante, desde la primera mirada, ninguna de ellas despreciando tu aspecto te rechazaría de su casa, sino que te acogerá, pues eres sin duda semejante a una diosa.

Mas, si quieres, espera a que vayamos a las moradas de nuestro padre y se lo contemos todo, de principio a fin, a nuestra madre, Metanira, de ajustada cintura, por si te invita a venirte con nosotros y no buscar la morada de otros.

---

[54] Traduzco por 'abuela' el griego *maîa*, título que se da a nodrizas y mujeres de edad.

[55] La relación de nombres corresponde a héroes que reciben culto en relación con Deméter en diversos lugares.

Un hijo de antigua alcurnia[56] se cría en su bien construida morada, tardío, muy deseado y cariñosamente recibido. Si lo cuidaras y llegara a la plenitud de la mocedad, es fácil que te envidiara, al verte, cualquiera de las femeniles mujeres, ¡tanto se te daría en compensación por su crianza!

Así dijo. Y ella asintió con la cabeza. Así que, una vez que llenaron de agua los resplandecientes cántaros, se los llevaron, orgullosas.

Rápidamente llegaron a la gran casa de su padre. En seguida le contaron a su madre lo que habían visto y oído. Y ella de inmediato les instó a que fueran y la invitaran por un inmenso salario.

Y como las corzas o las ternerillas en la estación primaveral saltan por el prado, saciadas de pasto, así ellas, recogiéndose los pliegues de sus encantadores vestidos, se lanzaron por el encajonado camino de carros. Sus cabellos ondeaban[57] en torno a sus hombros, parejos a la flor del azafrán. Encontraron a la vera del camino a la gloriosa deidad, donde antes la dejaran.

Cuando luego la conducían a casa de su padre, ella caminaba detrás, apesadumbrada en su corazón, velada desde la cabeza. El sombrío peplo se enredaba en torno a los delicados pies de la diosa.

En seguida llegaron a las moradas de Céleo, vástago de Zeus, y atravesaron el pórtico hasta donde su augusta madre se hallaba sentada, junto a un pilar del techo sólidamente construido, teniendo al niño, lozano

---

[56] Sobre esta traducción de *tēlýgetos*, cf. E. N. COUGHANOWR en *Ant. Class.* 41 (1972), 218-221, aunque el problema no puede considerarse como definitivamente resuelto.

[57] RICHARDSON, *Hymn...*, pág. 203, sugiere que este detalle, extraño a las costumbres homéricas, según las cuales las mujeres llevaban siempre el pelo sujeto, es una reminiscencia de rituales como el de los misterios de Licosura y Andania, en los que se prohibía a las iniciadas llevar el cabello sujeto.

retoño, sobre su regazo. Ellas corrieron a su lado, pero la diosa puso sus pies sobre el umbral y su cabeza tocó el techo. Llenó las puertas con su divino resplandor[58].

La reverencia, la veneración y el pálido temor se adueñaron de la mujer. Le cedió su sitial y la invitó a sentarse. Mas no quiso Deméter, dispensadora de las estaciones, la de espléndidos dones, sentarse sobre el resplandeciente sitial, sino que permanecía taciturna, fijos en tierra sus bellos ojos, hasta que la diligente Yambe dispuso para ella un bien ajustado asiento y lo cubrió por encima con un vellón blanco como la plata.

Sentada allí, se echó el velo por delante con sus manos. Largo rato, silenciosa, apesadumbrada, estuvo sentada sobre su asiento y a nadie se dirigió ni de palabra ni con su gesto. Sin una sonrisa, sin probar comida ni bebida, se estuvo sentada, consumida por la nostalgia de su hija de ajustada cintura, hasta que la diligente Yambe, con sus chanzas[59] y sus muchas bromas, movió a la sacra soberana a sonreír, a reír y a tener un talante propicio, ella que también luego, más adelante, agradó a su modo de ser.

Metanira le dio una copa de vino dulce como la miel, una vez que la llenó. Pero ella rehusó, pues decía que no le era lícito beber rojo vino. Le instó, en cambio, a que le sirviera para beber harina de cebada y agua, después de mezclarla con tierno poleo.

Y ella, tras preparar el ciceón[60], se lo dio a la diosa como le había encargado. Al aceptárselo, inauguró el

---

[58] La altura y el resplandor son característicos de los dioses, como tendremos ocasión de ver, por ejemplo, en *Himno a Apolo* 440 ss., *Himno a Afrodita* 86, 173 ss. También es característico en escenas de esta índole provocar respeto y temor en los presentes, cf. *Himno a Apolo* 135, *Himno a Afrodita* 84, etc.

[59] Las 'chanzas' son la forma de denominar los gestos obscenos, pertenecientes a la *aischrología* del ritual, que la solemnidad y el decoro épicos no permiten describir al poeta.

[60] No tiene traducción posible esta extraña bebida que en

rito la muy augusta Deó. Y entre ellas comenzó a hablar Metanira, la de hermosa cintura:

—Salud, mujer, porque creo que no eres de padres de baja condición, sino de nobles. En tus ojos efectivamente se evidencian la dignidad y la gracia, como en los de los reyes que dictan sentencias. Mas lo que los dioses nos dan, aun afligidos, debemos los hombres soportarlo por necesidad, pues el yugo se halla sobre nuestra nuca. Ahora, no obstante, ya que has llegado aquí, dispondrás de todo lo mío. Críame a este niño que tardío, inesperado, me concedieron los inmortales. Mucho es lo que rezo por él. Si acabaras su crianza y llegara a la plenitud de la mocedad, ten por seguro que cualquiera de las femeniles mujeres al verte te envidiaría, ¡tanto se te daría en compensación por su crianza!

A ella a su vez le contestó Deméter la bien coronada:

—Mis mayores saludos también para ti, mujer, y que los dioses te concedan sus bienes. De tu hijo me ocuparé de buen grado, como me encargas. Lo criaré y no le hará daño, por negligencias de su nodriza, espero, el maleficio ni la hierba venenosa. Pues conozco un antídoto mucho más poderoso que el cortador de hierba y conozco un excelente amuleto contra el muy penoso maleficio[61].

Dicho esto, lo tomó en su regazo fragante de incienso y en sus manos inmortales. Y se alegró en su fuero interno su madre.

Homero aparece como bebida apta para convidar a invitados, y que forma parte del ritual de Eleusis. Los intentos de determinar el motivo de la relación del ciceón con los cultos eleusinos son múltiples y puede verse al respecto A. DELATTE, *Le Cycéon*, París, 1955, y, especialmente, el apéndice IV que dedica al tema RICHARDSON, *Hymn...*, págs. 344-348.

[61] El pasaje es oscuro y de difícil interpretación. Seguimos la de CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 476.

Así criaba la diosa en el palacio al espléndido hijo del prudente Céleo, a Demofoonte, al que engendrara Metanira, la de hermosa cintura.

Él crecía igual a un dios, sin tomar alimento, sin mamar la <blanca leche>[62]... Deméter lo ungía de ambrosía, como si hubiese nacido de un dios, mientras soplaba suavemente sobre él y lo tenía en su regazo. Por las noches lo ocultaba en el vigor del fuego, como un tizón, a escondidas de sus padres[63].

Mas para ellos resultaba un gran prodigio cómo crecía, demasiado robusto para su edad. Y es que al verlo se asemejaba a los dioses.

Y lo habría hecho desconocedor de la vejez e inmortal si Metanira la de hermosa cintura en momentos de insensatez, al acecho de noche, desde su alcoba fragante de incienso, no la hubiera espiado. Lanzó un grito y se golpeó los muslos, atemorizada por su hijo, y se trastornó mucho en su ánimo. Lamentándose, dijo estas aladas palabras:

—¡Hijo mío, Demofoonte! ¡La extranjera te oculta en un gran fuego y me sume en llanto y en crueles preocupaciones!

Así dijo, angustiada, y la oyó la divina entre las diosas. Irritada contra ella, Deméter, la de hermosa corona, al hijo amado al que ella había engendrado, inesperado, en el palacio, lo dejó con sus manos inmortales lejos de sí, en el suelo, tras sacarlo del fuego, terriblemente encolerizada en su ánimo. Y al tiempo le dijo a Metanira, la de hermosa cintura:

---

[62] Se ha perdido un verso completo. La traducción 'blanca leche' sigue la propuesta de Richardson, frente a la tradicional de Hermann, que habría que traducir 'leche de la madre'. Voss llena así el verso: 'de día, la de hermosa corona'... etc.

[63] El fuego quema la parte mortal y perecedera. Una historia parecida narraba Eumelo, cf. *Fr.* 3, así como lo dicho en la introducción a este poeta en mis *Fragmentos*...

—¡Hombres ignorantes, ofuscados para prever el destino de lo bueno y lo malo que os acucia[64]. También tú, efectivamente, por tus insensateces has causado un desastre irreparable. Sépalo, pues, el agua inexorable de la Éstige, por la que los dioses juran. Inmortal y desconocedor por siempre de la vejez iba a hacer a tu hijo, e iba a concederle un privilegio imperecedero. Mas ahora no es posible que escape a la muerte y al destino fatal.

Con todo, un privilegio imperecedero tendrá por siempre, a causa de que estuvo subido en mis rodillas y se durmió en mis brazos. En las debidas estaciones, cuando los años cumplan su ciclo, los hijos de los eleusinos trabarán en su honor un combate[65] y una lucha terrible entre sí por siempre, por el resto de sus días.

Soy Deméter, la venerada, que proporciona el mayor provecho y alegría a inmortales y mortales. Pero ¡ea!, que todo el pueblo me erija un gran templo y un altar dentro de él, al pie de la ciudadela y del elevado muro, por cima de Calícoro, sobre una eminencia de la colina. Los ritos, los fundaré yo misma, para que en lo sucesivo, celebrándolos piadosamente, aplaquéis mi ánimo.

Dicho esto, la diosa cambió de estatura y de aspecto, rechazando la vejez. En su torno y por doquier respiraba belleza. Un aroma encantador de su fragante peplo se esparcía. De lejos brillaba la luminosidad del cuerpo inmortal de la diosa. Sus rubios cabellos cu-

[64] Hay una variante recogida por el *Papiro de Berlín* 13044, 95-96, que dice así: «—¡Hombres sin sentido común, desgraciados, incapaces de prever <el mal ni> el b<ien que se os viene> encima!»

[65] El combate al que se refiere era un combate ritual simulado, a pedradas, denominado *Ballētýs*, que se celebraba en honor de Demofoonte, aunque ignoramos cuándo.

brían sus hombros, y la sólida casa se llenó de un resplandor como el de un relámpago.

Cruzó a través de las estancias. A Metanira se le doblaron de repente las rodillas. Por largo tiempo permaneció muda y ni siquiera se acordaba de recoger del suelo a su hijo de antigua alcurnia.

Mas sus hermanas oyeron su voz lastimera y saltaron de sus lechos de hermosos cobertores. En seguida una, tomando al niño en sus brazos, lo acogió en su regazo. Otra atizó el fuego y la otra se lanzó con sus delicados pies para sacar a su madre de la fragante alcoba. Reunidas en torno de él, bañaban al niño, que se agitaba, por más que ellas lo trataban con el mayor cuidado. Su ánimo no se tranquilizaba. ¡Muy inferiores en verdad eran las ayas y nodrizas que lo tenían ahora!

Durante toda la noche[66] trataron de aplacar a la ilustre diosa, palpitantes por el temor. Al despuntar el alba, le contaron la verdad al poderoso Céleo, como lo había ordenado la diosa de hermosa corona, Deméter. Y él, tras convocar a asamblea al numeroso pueblo, le ordenó erigir en honor de Deméter de hermosa cabellera un templo opulento y un altar sobre una eminencia de la colina. Ellos de inmediato obedecieron, y prestaban oído a lo que decía; así que lo construyeron como había ordenado, y fue progresando según la voluntad de la diosa.

Así que cuando lo concluyeron y pusieron fin a su esfuerzo, se encaminaron cada uno a su casa. Mientras, la rubia Deméter, sentada allí aparte de los Bienaventurados todos, permanecía consumida por la nostalgia de su hija de ajustada cintura.

Hizo que aquel fuera el año más espantoso para los hombres sobre la tierra fecunda, y el más perro de to-

---

[66] Nueva alusión al ritual, en este caso a la *pannychis*, ceremonia que duraba toda la noche.

dos, pues la tierra ni siquiera hacía medrar semilla alguna, ya que las ocultaba Deméter, la bien coronada. Muchos corvos arados arrastraban en vano los bueyes sobre los labrantíos y mucha cebada blanca cayó, inútil, a tierra.

De seguro habría hecho perecer a la raza toda de los hombres de antaño[67] por la terrible hambre, y habría privado del magnífico honor de las ofrendas y sacrificios a los que ocupan olímpicas moradas, si Zeus no se hubiese percatado y lo hubiera meditado en su ánimo.

Lo primero, envió a Iris la de áureas alas, a llamar a Deméter, la de hermosa cabellera, la de seductora belleza. Así se lo ordenó. Ella obedeció a Zeus Cronión, amontonador de nubarrones, y recorrió raudamente con sus pies el trayecto. Llegó, pues, a la ciudadela de Eleusis, fragante de incienso, y encontró en el templo a Deméter de oscuro peplo.

Dirigiéndose a ella le dijo aladas palabras:

—¡Deméter! Te invita el padre Zeus, de imperecederos conocimientos, a que vayas junto a la estirpe de los dioses sempiternos. Ve, pues, y que no se vea incumplido este mensaje mío, que viene de Zeus.

Así dijo, suplicante, pero no persuadió el ánimo de aquélla.

Luego, el padre iba enviándole a los dioses bienaventurados que por siempre existen. Llegándose a ella, uno tras otro la invocaban y le ofrecían muchos hermosísimos presentes y las honras que quisiera conseguir entre los inmortales. Pero ninguno podía persuadir su mente ni su ánimo, irritada como estaba en su corazón, sino que rechazaba con dureza sus palabras. Aseguraba, en efecto, que de ningún modo regresaría al fragante

---

[67] El epíteto *méropes* que se refiere siempre a hombres no tiene traducción segura. Sigo la propuesta de CÀSSOLA, *Inni...*, páginas 586-587, aun reconociendo que no está etimológicamente fundada.

Olimpo ni dejaría medrar el fruto de la tierra hasta que viera con sus ojos a su hija de grácil rostro.

Así pues, cuando oyó eso Zeus tonante, cuya voz se oye de lejos, envió al Érebo al Argicida de áurea varita, para que, tras convencer a Hades con suaves palabras, trajera a la sacra Perséfone desde la nebulosa tiniebla hasta la luz, entre los dioses, a fin de que su madre, al verla con sus ojos, cesara en su cólera.

Hermes no desobedeció, sino que en seguida se lanzó raudamente bajo las profundidades de la tierra, tras abandonar la sede del Olimpo.

Y encontró al soberano, que se hallaba dentro de sus moradas, sentado en un lecho con su venerable esposa, muy contrariada por la nostalgia de su madre. Ella, ante las intolerables acciones de los dioses bienaventurados, fraguó su terrible plan.

Deteniéndose cerca de ellos, dijo el poderoso Argicida:

—¡Hades de oscuro cabello, soberano de los que han perecido! Zeus, el padre, me ordena llevarme a la augusta Perséfone fuera del Érebo, junto a ellos, para que su madre, al verla con sus ojos, haga cesar su cólera y su terrible rencor contra los inmortales. Pues medita una tremenda acción: aniquilar las impotentes estirpes de los hombres que sobre la tierra nacen, ocultando bajo la tierra la semilla, y arruinando así las ofrendas debidas a los inmortales. Terrible es el rencor que guarda. Ni siquiera se reúne con los dioses; sino que, lejos de ellos, dentro de un templo fragante de incienso, permanece sentada, ocupando la escarpada ciudadela de Eleusis.

Así dijo. Sonrió el Señor de los muertos, Aidoneo, con un gesto de cejas, y no desobedeció los mandatos de Zeus soberano, sino que ordenó sin tardanza a la prudente Perséfone:

—Vuelve, Perséfone, junto a tu madre de oscuro peplo, conservando apacibles en tu pecho el talante y el ánimo. No lo tomes a mal en exceso, mucho más que los demás. De seguro no seré para ti un esposo indigno entre los inmortales, hermano como soy del padre Zeus. Cuando estés aquí, reinarás sobre todos cuantos viven y se mueven y alcanzarás entre los inmortales los mayores honores. Habrá por siempre un castigo para los que te injurien, los que no traten de propiciarse tu ánimo con sacrificios, celebrando los ritos piadosamente y ofreciéndote los dones que te son propios.

Así habló. Se regocijó la prudente Perséfone y rápidamente dio un salto de alegría. Pero él, mirando furtivamente en torno suyo, le dio de comer grano de granada[68], dulce como la miel, para que no permaneciera por siempre allá con la venerable Deméter de oscuro peplo.

Delante del áureo carro enganchó sus inmortales corceles el que de muchos es soberano, Aidoneo. Subió ella al carro. A su lado, el poderoso Argicida, tomando las riendas y el látigo en sus manos, lo guió fuera del palacio. Ambos corceles volaban, no mal de su grado.

Raudamente recorrieron los largos caminos. Ni el mar, ni el agua de los ríos, ni los valles herbosos contenían el ímpetu de los inmortales corceles. Ni siquiera

---

[68] Existe una idea muy extendida en los mitos antiguos (cf. RICHARDSON, *Hymn...*, págs. 276 ss.; J. G. FRAZER, *Apollodorus*, Londres, 1921, tomo I, págs. 39 ss.), según la cual si un ser vivo visita el mundo de los muertos y come de su comida no puede volver entre los vivos. La granada es símbolo de fecundidad por la cantidad de granos contenidos en el fruto, pero también del mundo de ultratumba, pues se dice que crece sobre la tumba de los héroes. Sobre su relación con el rito nupcial, cf. M. DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, París, 1977, pág. 104.

las cumbres, sino que sobre ellas hendían en su marcha el denso aire.

Se detuvo Hermes, que los guiaba, allá donde permanecía la bien coronada Deméter, delante del templo fragante de incienso.

Ella, al verla, se lanzó como una ménade por el monte sombreado por el follaje. Desde el otro lado, Perséfone[69], <cuando vio los hermosos ojos> de su madre, <dejando el carro y los corceles>, se lanzó a la carrera <y le echó los brazos al cuello, abrazándola.> Mas cuando <aún tenía en los brazos a su hija, en seguida su ánimo sospechó un engaño y tembló terriblemente.> Cesando <en su abrazo, le preguntó en seguida:>

—Hija, ¿no habrás acaso <tomado algún> manjar <mientras estabas abajo?> Dímelo, <no lo ocultes, para que ambas lo sepamos.> Pues si no lo has hecho, de vuelta <del aborrecible Hades,> habitarás junto a mí y junto al padre Cronión, encapotado de nubarrones, honrada entre todos los inmortales. Pero si hubieses comido, yéndote de nuevo a las profundidades de la tierra, habitarás allí la tercera parte de cada año, y las otras dos, junto a mí y a los demás inmortales. Cuando la tierra verdee con toda clase de fragantes flores primaverales, entonces ascenderás de nuevo de la nebulosa tiniebla, gran maravilla para los dioses y los hombres mortales. Así pues, ¿con qué fraude te engañó el Poderoso, que a muchos acoge?

A su vez le respondió la hermosísima Perséfone:

—Pues bien, madre, te lo contaré todo sin engaño: Cuando llegó el mensajero Hermes, el raudo corredor,

[69] A partir de aquí el texto está muy fragmentado porque una de las hojas del único manuscrito existente está rota. Sigo convencionalmente, como él, y por dar un sentido seguido (ya que resulta absurdo pretender adivinar el texto original) la edición de CÀSSOLA, que recoge propuestas de otros autores.

de parte del padre Crónida y de los demás dioses celestes, para sacarme del Érebo, a fin de que al verme tú con tus ojos cesaras en tu cólera y en tu terrible rencor contra los inmortales, yo di un salto de alegría; pero él me trajo a escondidas unos granos de la granada, manjar dulce como la miel, y a pesar mío, por la fuerza, me obligó a comerlos[70]. Mas cómo fue que, raptándome de acuerdo con el sagaz designio del Crónida, mi padre, se me había llevado a las profundidades de la tierra, te lo contaré y lo referiré puntualmente tal como me lo preguntas.

Todas nosotras, en un prado encantador (Leucipe[71], Feno, Electra, Yante, Mélite, Yaque, Rodia, Calírroe, Melóbosis, Tique, así como Ocírroe, de suave tez de flor, Criseida, Yanira, Acaste, Admete, Ródope, Pluto y la graciosa Calipso, Éstige, Urania y la amable Galaxaura, Palas, la que suscita el combate y Ártemis, diseminadora de dardos), jugábamos y cogíamos en un ramo con nuestras manos encantadoras flores: el suave azafrán, los gladiolos y el jacinto, cálices de rosa, lirios, maravilla de ver, y el narciso que la ancha tierra hacía brotar como el azafrán[72]. Yo estaba cogiéndolas con alegría, pero la tierra se abrió desde lo más profundo

---

[70] La versión de Perséfone no coincide con la narrada en 371-372, donde no se habla de que Hades la obligue.

[71] La lista que sigue es de Oceánides, lo que concide con lo dicho en verso 5. Es una relación más corta que los cuarenta y un nombres que da HESÍODO en *Teogonía* 349 ss. (aunque dice que hay hasta tres mil), pero se mencionan Leucipe, Feno, Yaque y Ródope, omitidas por Hesíodo. Melite es una Nereida (cf. *Ilíada* XVIII 42; HESÍODO, *Teogonía* 247). En cambio en el verso 424 se citan Palas y Ártemis, que no son oceánidas, lo que ha hecho sospechoso este verso. No obstante, RICHARDSON, *Hymn*..., pág. 290, señala que la presencia de estas dos diosas en el rapto es tradicional.

[72] Ignoramos si la comparación con el azafrán se debe al color, al perfume o a la forma de las flores. Cf. las notas de RICHARDSON, *Hymn*..., pág. 292, y CÀSSOLA, *Inni*..., pág. 484.

y por allí se lanzó fuera el poderoso que a muchos acoge. Partió llevándome con él bajo tierra en su áureo carro, muy mal de mi grado y yo lancé agudos gritos con mi voz. Esto que te digo, muy afligida, es toda la verdad.

Así entonces, el día entero, con unánime anhelo, confortaban de múltiples formas su corazón y su ánimo, demostrándose mutuo cariño. Su ánimo se liberaba de dolores, y recibían una de otra alegrías y a la vez se las daban. Cerca de ellas llegó Hécate de brillante diadema y dio muchas pruebas de cariño a la hija de la sacra Deméter. Desde entonces la soberana la precede y la sigue.

Como mensajera, Zeus tonante, cuya voz se oye desde lejos, les envió a Rea la de hermosa cabellera, para que trajera a Deméter de oscuro peplo junto a las estirpes de los dioses, y prometió que le daría las honras que escogiese entre los dioses inmortales. Accedió asimismo a que la muchacha permaneciera la tercera parte del transcurso del año bajo la nebulosa tiniebla, pero las otras dos junto a su madre y los demás inmortales. Así habló y no desobedeció la diosa los mensajes de Zeus. Rápidamente se lanzó desde las cumbres del Olimpo y llegó a Rario, ubre fecunda de la tierra antaño, pero entonces no fecunda en absoluto, sino que permanecía estéril y totalmente yerma. Pues ocultaba la blanca cebada, según los designios de Deméter de hermosos tobillos. Mas luego iba pronto a crecerle una cabellera de alargadas espigas, al ir avanzando la primavera y a cargarse en la llanura los pingües surcos de espigas que quedarían atadas con vencejos[73]. Allí fue donde vino a dar primero desde el límpido éter.

Con agrado se vieron y se alegraron en su corazón. Y así le habló Rea, la de brillante diadema:

---

[73] Esto es, hechas gavillas.

—¡Aquí, hija! Te llama Zeus tonante, cuya voz se oye de lejos, para que vayas junto a las estirpes de los dioses. Prometió que te daría las honras que quisieras entre los dioses inmortales. Accedió asimismo a que tu hija permaneciera la tercera parte del transcurso del año bajo la nebulosa tiniebla[74], <pero las otras dos junto a ti y a los demás> inmortales. <Aseguró que esto se cum>plirá y lo confirmó con una señal de su cabeza. Así que ven, hija mía, y obedécele. No sigas constantemente irritada, fuera ya de lugar, contra el Cronión amontonador de nubarrones, sino haz crecer en seguida el fruto que da la vida a los hombres.

Así habló. Y no desobedeció la bien coronada Deméter. En seguida hizo surgir el fruto de los labrantíos de glebas fecundas. La ancha tierra se cargó toda de frondas y flores. Y ella se puso en marcha y enseñó a los reyes que dictan sentencias, a Triptólemo, a Diocles, fustigador de corceles, al vigor de Eumolpo, y a Céleo, caudillo de huestes, el ceremonial de los ritos y les reveló los hermosos misterios [a Triptólemo, a Polixeno y además de ellos, a Diocles,][75] misterios venerables que no es posible en modo alguno transgredir, ni averiguar, ni divulgar, pues una gran veneración por las diosas contiene la voz. ¡Feliz aquel de entre los hombres que sobre la tierra viven que llegó a contemplarlos! Mas el no iniciado en los ritos, el que de ellos no participa, nunca tendrá un destino semejante, al menos una vez muerto, bajo la sombría tiniebla.

Así pues, cuando los hubo instruido en todo la divina entre las diosas, se pusieron en marcha hacia el Olimpo a la asamblea de los demás dioses. Allí habitan,

---

[74] El texto es el reverso de la hoja del manuscrito rota. De ahí que sigamos el mismo proceder que para 387 ss.

[75] La repetición de Triptólemo hace suponer que se han conjugado dos versiones diferentes.

junto a Zeus, que se goza con el rayo, augustas y venerables.

¡Muy feliz aquel de los hombres que sobre la tierra viven a quien ellas benévolamente aman! ¡En seguida le envían a su gran morada, para que se asiente en su hogar, a Pluto, que concede a los mortales la riqueza!

Pero, ¡ea!, vosotras que poseéis el pueblo de Eleusis fragante de incienso, Paros, ceñida por el oleaje y la rocosa Antrón: augusta soberana de hermosos dones, Deó, dispensadora de las estaciones, tú y tu hija, la bellísima Perséfone, concededme, benévolas, en pago de mi canto la deseada prosperidad, que yo me acordaré también de otro canto y de ti.

Himno III

A APOLO

INTRODUCCIÓN

1. *Apolo*

El origen de Apolo es de los más debatidos dentro del panorama religioso griego. Fundamentalmente las opiniones se dividen entre quienes le atribuyen un origen griego y quienes lo remontan a un antecesor oriental, sin que falten las teorías mediadoras que ven en él una divinidad helénica que sufre la influencia de modelos de Asia Menor.

Los preconizadores de un origen griego[1] se fundamentan predominantemente en criterios etimológicos. Unos se basan en la comparación de su nombre dorio, *Apéllōn* con *apéllai*, glosada como 'rediles, asambleas' por Hesiquio, y hacen de él un dios pastor o un protector de las asambleas y fratrías de la ciudad. Otros interpretan su nombre como 'dios fuerte' a partir de una relación del mismo con *oligopēlía* 'debilidad'. Ninguna de estas etimologías tiene, sin embargo, la suficiente fuerza de convicción como para imponerse.

---

[1] O. Kern, *Die Religion der Griechen* I, Berlín, 1926, 110 ss.; W. Aly, *Der kretische Apollonkult*, Leipzig, 1908.

Por su parte, los defensores de su origen oriental[2] se basan en otros criterios, ante el fracaso de los etimológicos[3]; así, en primer lugar argumentan que Homero presenta a Apolo como protector de los troyanos. En segundo lugar, que su madre, Leto, cuyo nombre se compara con licio *lada* 'mujer', es honrada en Licia y Creta, y que su hermana Ártemis corresponde a la *Artimuś* de las inscripciones lidias. En tercer lugar, la entrada en el Olimpo descrita en el *Himno III*, que aterra a los demás dioses, es algo extraño a la religiosidad griega y más próximo a un Marduk babilonio. En cuarto lugar, se ha reseñado la importancia del siete en su calendario sacral; todas sus fiestas se celebran en día siete del mes lunar. Ello apunta a Babilonia, que también usa la hebdómada como medida de tiempo. Por último, su arco lo equipara a los dioses de la caza, la peste y la guerra, provistos de esa arma, como el sirio Reshef o el anatolio Jarra.

No han faltado quienes han tratado de tender un puente entre ambas apreciaciones[4], pensando que tanto la religiosidad griega como la anatolia han adaptado un dios egeo más antiguo. En este problema las tablillas micénicas no pueden iluminarnos, porque el nombre de Apolo no ha aparecido en ellas.

---

[2] U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Apollon», *Hermes* 38 (1903), 575, *Glaube...*, I, 324 ss.; M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig, 1906 (reimp. 1957).

[3] Su nombre se confrontó por algunos orientalistas con un teónimo que en hetita cuneiforme se leía como *Appaliunaš* y en luvita jeroglífico como *Apulunas*, pero se trata de falsas lecturas. De igual modo, la palabra licia que se leía *pλdânś* y se comparaba también con su nombre hoy se lee *kλdânś*. No mucha mayor credibilidad que las etimologías griegas tiene la relación con babilonio *abullu* 'puerta de la ciudad'.

[4] Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, París, 1922; E. H. Sturtevant, «Remarks on the Lydian inscriptions», *Language* 1 (1925), pág. 75.

El hecho es que Apolo estaba destinado a ocupar un lugar preponderante en el panteón helénico y a asumir una enorme multiplicidad de funciones. Nada más nacer, nos cuenta el *Himno III*, el dios toma conciencia de las más características y las enuncia[5]:

> —¡Sean para mí la cítara y el curvado arco! ¡Y revelaré a los hombres la infalible determinación de Zeus!

Con ello nos presenta ya su cualidad de dios músico, conductor del Coro de las Musas y a un tiempo su carácter de arquero divino, capaz a la vez de defender de los males, manteniéndolos a distancia, y de provocar la muerte súbita por el lanzamiento de sus flechas: una relación curiosa ésta, que se establece entre el arco y la lira, instrumentos ciertamente semejantes en su configuración y en su capacidad de producir un prodigioso sonido[6].

Asimismo el propio Apolo alude a otra de sus prerrogativas fundamentales: los vaticinios. En efecto es el dios del oráculo más importante de Grecia: el de Delfos, al que se consulta en toda clase de asuntos importantes, especialmente los referidos al culto y la purificación, y por toda Grecia se extendían sus *exegetaí* o intérpretes. Naturalmente son los casos de *míasma* o polución los que con mayor propiedad le competen, dada su relación con la defensa de la comunidad y de ahí su función esencial de dios purificador; ése es el sentido que debemos dar probablemente al epíteto Febo[7]. Como consecuencia, Apolo hereda de Peón el campo de la curación, que en época primitiva aparece

---

[5] Versos 131-132.

[6] Cf. *Ilíada* I 43-53. Es curiosa la unión de ambos objetos en Heráclito ejemplificando la armonía de tensiones opuestas (fr. 51).

[7] Cf. M. S. Ruipérez, «Etymologica. *Phoîbos Apóllōn*», *Emerita* 21 (1953), 14-17.

asimismo conectado con la música, como lo demuestra el empleo terapéutico de salmodias y de la *epōdé* o canto mágico. De este dios hereda asimismo el peán, que se convertirá en canto apolíneo por excelencia. Luego, sin embargo, estas funciones pasarán a su hijo Asclepio.

Pero todo esto no agota la inmensa multiplicidad de funciones del dios. Es sabido que se le considera dios solar y que se tiende a identificársele con el Sol[8], y su conversión en delfín en el himno le hace asumir rasgos de divinidad marina. De otro lado, es bien conocida su relación con el pastoreo y de ahí sus epítetos *nómios* 'dios del pastoreo', *lýkeios* 'lobero', *lykoktónos* 'matador de lobos', y la leyenda narrada en el *Himno IV*, según la cual recibió la lira del dios pastor Hermes y le encomendó la vigilancia de su ganado.

También aparece clara en él la asunción de elementos propios de una divinidad agraria. No sólo protege contra el ratón y la langosta (como parecen evidenciar sus epítetos Esminteo y Parnopio), sino que sustituye a divinidades típicamente agrarias como Jacinto y Termio, cuyas funciones hereda. Más aún; se le atribuyen ausencias anuales, como las de las divinidades de vegetación, durante las cuales se le supone entre los hiperbóreos o en Licia.

Es, pues, una divinidad complejísima, que ha visto aumentar continuamente su importancia. Hijo de Zeus y Leto, como Artemis, forma junto con aquél y Atenea el trío de dioses fundamentales. Con todo, el rasgo principal del dios es la modernización de la religiosidad que acarrea. Apolo trae consigo el ideal délfico de *sōphrosýnē* 'control de sí' y de otro lado, su presencia en Esparta como legislador, junto a Licurgo, representa la irrupción del legalismo en la religiosidad griega.

---

[8] Cf. la introducción al *Himno XXXI*.

Desde Nietzsche es ya tópica su polaridad con Dioniso, dios de la religiosidad instintiva e irracional.

2. *El «Himno III»*

El estudio del *Himno III* presenta una serie de interesantes problemas. En primer lugar, desde el primer momento se puso de manifiesto la posibilidad de que el himno no fuera un poema unitario, cuestión ésta que ha provocado una verdadera oleada bibliográfica, y que resulta de fundamental interés al abordar su datación. En segundo lugar, es un testimonio antiguo y, por tanto, de particular valor sobre sus dos principales lugares de culto y la etiología de los mismos. En conexión con este problema aparece el de situar el tema de la lucha contra el dragón en un amplio contexto mítico, que presenta innumerables paralelos, y tratar de penetrar en su significado. Aún hay otro tema que merece particularmente nuestra atención, y es la afición del poeta por los recorridos geográficos y la mayor o menor correspondencia de éstos con la realidad. A todos estos aspectos aludiremos en los apartados siguientes.

3. *Discusiones sobre la unidad del «Himno III»*

Si el *Himno III* es en realidad unitario, es el agregado de dos himnos, o se trata de un himno antiguo posteriormente prolongado, es una cuestión especialmente debatida y que aún sigue planteándose en las publicaciones recientes. Sin entrar en el detalle de una discusión ya larga[9], la cuestión puede plantearse en los si-

[9] Remitimos al lector interesado a los títulos citados en la bibliografía.

guientes términos: los manuscritos que nos transmiten la colección de himnos nos lo ofrecen como una obra unitaria, pero ya Ruhnkenius en 1781 veía en él dos himnos, uno a Apolo Delio, otro a Apolo Pítico [10], posición seguida por la mayoría de los autores, aunque diversos estudiosos desde Dornseiff hasta Heubeck sigan defendiendo su unidad. Los argumentos para una u otra posición son siempre los mismos, valorados de forma alternativa, y pueden sintetizarse en los siguientes:

En primer lugar estarían los testimonios antiguos del himno. El más antiguo es uno de Tucídides [11] quien, tras citar los versos 146-150 dice: *(Homero) tras haber cantado al coro delio de muchachas, acaba el* épainos *con estos versos en los que se menciona a sí mismo* (y cita los versos 165-172 del himno). Lo que no está claro es si Tucídides, como quieren los unitarios, llama *épainos* a la digresión en que se habla de las muchachas delias, por lo que el himno proseguiría luego hasta el final, como lo conocemos; o, como pretenden los que creen que se trata de dos himnos, llama *épainos* a un himno, que acabaría aquí [12]. Ya del siglo II d. C. es la cita de Elio Arístides [13] de los versos 169-171 con las palabras: *Homero dice al acabar el proemio*. Ignoramos si sigue a Tucídides y cita de segunda mano o es que en su época aún se conservaba solo y separado el himno a Apolo Delio. Por su parte, el *Certamen de Homero y Hesíodo* [14] dice que los delios hicieron conservar el himno en un *álbum*. Ignoramos si la noticia

[10] D. Ruhnkenius en la 2.ª edición de su *Epistola Critica*, en la traducción señalamos la frontera entre ambos.

[11] Tucídides III 104.

[12] Hay paralelos de este uso de *épainos*. Cf. Alejandro y Menandro en Spengel, *Rhetores Graeci* II, pág. 558; III, págs. 331-343. Para Teócrito el verbo *aineîn* es sinónimo de *hymneîn* en XVI 2, 14-15.

[13] Elio Arístides 34, 35.

[14] *Certamen de Homero y Hesíodo* 315-321.

es cierta o falsa. En cambio, los testimonios del siglo II d. C. en adelante, como Pausanias o Ateneo [15], atribuyen al himno a Apolo, como un todo, versos de la parte considerada como himno a Apolo Pítico.

El segundo argumento es de índole composicional. Algunos autores observan que el llamado himno delio tiene una unidad clara: proemio, narración y final, después del cual sólo se habla de Delfos, razón por la que defienden que se trata de dos himnos. Pero Heubeck [16] se basa precisamente en razones de composición para reivindicar la unidad del poema; según este autor, en los versos antes citados (131-132) se enuncian los dos elementos del himno, el uso de la cítara de un lado, correspondiendo a la descripción del coro de las Musas, y su capacidad oracular, correspondiendo al episodio de la lucha contra el dragón y la construcción del templo délfico.

El tercer argumento en liza es si debemos considerar o no comparables a las fórmulas de conclusión los versos 177-178:

> yo por mi parte no cesaré de celebrar con mis himnos al Certero Flechador Apolo, el del arco de plata, al que parió Leto, la de hermosa cabellera.

Un cuarto apoyo en la discusión lo constituyen las diferencias estilísticas entre ambas partes del himno. La mayoría de los autores consideran superior al poeta del himno delio y ve en el aedo del himno pítico un poeta artesano e imitador.

Poco fruto podemos sacar en cambio de las diferencias lingüísticas, dado que son muy ligeras; ambos au-

---

[15] PAUSANIAS X 37, 5, ATENEO 22b.

[16] A. HEUBECK, «Gedanken zum homerischen Apollonhymnos», en *Festschrift Merentitis*, Atenas, 1972, págs. 131-146.

tores siguen la misma tradición formular sin alteraciones apreciables.

La posición hoy mayoritaria es pensar que se trataba de un himno delio, luego ampliado por un poeta posterior, lo que se ve abonado por el hecho de que los versos 179-181 no son un verdadero exordio, sino un nexo de unión de la continuación al himno nuclear.

4. *Datación y autor*

Aceptado, pues, como más verosímil que se trata de un himno antiguo luego ampliado, el problema de datación es doble: hay que datar el himno originario y la continuación. La opinión más generalizada es que el himno delio remonta al siglo VIII/VII a. C.; y ello porque presenta rasgos evidentemente arcaicos, como el carácter violento del dios y el temor que produce en las demás divinidades. Por su parte, la continuación suele fecharse hacia el siglo VI a. C. La profecía de los versos 542-543 parece una referencia a los Anfictiones y, por tanto, el himno no debe remontarse a antes de los años 582-581 a. C., época en que terminaron las Guerras Sagradas [17].

Una peculiaridad de este himno es que un escoliasta [18] nos habla de un tal Cineto, rapsodo de Quíos, que puso por escrito el himno a Apolo compuesto por Homero y se quiso hacer pasar por su autor. Que un rapsodo de Quíos lo recitó se nos dice en el poema mismo [19]:

> Un ciego. Habita en la abrupta Quíos. Todos sus cantos
> son por siempre los mejores.

---

[17] Sobre el tema cf. el apartado dedicado a Delos y Delfos.

[18] Escolio a PÍNDARO, *Nemea* II, 1.

[19] Versos 172-173.

Precisamente esta alusión es el origen de la leyenda de la ceguera de Homero[20]. Por su parte Hipóstrato[21] nos dice que Cineto fue el primero que recitó en Siracusa versos de Homero en la Olimpíada 69 (esto es, entre el 504-500 a. C.), aunque se discute la posibilidad de que haya un error en una fecha tan baja.

Por todo ello es posible que pueda afirmarse[22] que un rapsodo quiota llamado Cinetón, llegado de Quíos a Siracusa, publicó una versión escrita del *Himno a Apolo,* intentando hacerlo pasar por suyo, y que fracasó porque el himno se hallaba ya lo suficientemente extendido por el mundo griego. La atribución a Homero, como ocurre también habitualmente en las atribuciones de los poemas del Ciclo, es la tendencia normal en la antigüedad para toda la producción épica arcaica.

5. *Estructura del «Himno»*

Compuesto o no de un himno original y una ampliación posterior, el hecho es que nos las habemos con un solo poema y como tal lo estructuraremos, aunque evidentemente haya que respetar, al analizar su composición, la frontera entre ambas partes[23].

Huellas de una doble redacción pueden verse en el verso 139 (que no cuento en esta estructura) y en los versos 146-150 en la manera en que aparecen citados por Tucídides.

---

[20] No debe ser sorprendente que se dedicara precisamente a los ciegos a estos menesteres en la «económica» distribución de funciones de la sociedad antigua. Hasta bien pronto los ciegos han ejercido como cantores ambulantes.

[21] HIPÓSTRATO, Fr. 5 Jacoby.

[22] Cf. CÀSSOLA, *Inni...*, págs. 101-102.

[23] Sobre una estructuración basada en la unidad original del himno (aunque no pormenorizada). Cf. HEUBECK, *ob. cit.*

La estructura del himno puede sintetizarse de la siguiente forma:

I.—Prólogo (1-18).

1. Objeto del canto: Apolo (1).
2. Pequeña escena introducida por el relativo (2-13).
   a) Temor por la llegada de Apolo (2-4).
   b) Comportamiento de Leto (5-9).
   c) Acogida de Zeus y los demás dioses (10-13).
3. Salutación a Leto (14-18).

II.—Himno delio (19-176).

1. Planteamiento (19-29).
   a) Dificultad de elegir el tema (19-24).
   b) Propuesta de narrar el nacimiento (25-29).
2. El nacimiento de Apolo (30-138).
   a) Catálogo del viaje de Leto (30-46).
   b) Tras su fracaso, Leto va a Delos (47-50).
   c) Alocución de Leto (51-60).
   (fórmula de cambio de interlocutor 61).
   d) Respuesta de Delos (62-82).
   e) El juramento de Leto (83-88).
   f) El parto (89-126).
      f_1) Delos acepta (89-90).
      f_2) Dolores de parto (91-95)[24].
      f_3) Ignorancia de Ilitía (97-101).
      f_4) Envío de mensajero: Iris (102-114)[25].
      f_5) Llegada de Ilitía; parto (115-119).
      f_6) Lavado y fajado (120-122).
      f_7) El dios nutrido por la ambrosía (123-126).
   g) Autoproclamación de Apolo (127-138).
      g_1) Imposibilidad de contener al dios (127-130).
      g_2) Autodefinición de funciones (131-132).

---

[24] No cuento el verso 96, que es interpolado.

[25] Creo innecesario analizar otra vez los elementos de la escena típica del envío del mensajero. Cf. introducción al *Himno a Deméter*.

g_3) Efectos de la marcha del dios (133-138).

3. Glorificación de Delos; Apolo dios de la Música (140-178).
   a) Transición (140-145).
   b) La fiesta de Delos (146-164).
   c) Invocaciones a Apolo y a las muchachas de Delos (165-178).

III.—Apolo délfico (179-544).

1. Invocación (179-181).
2. Escena en el Olimpo (182-206).
   a) El viaje (182-188).
   b) El canto de las Musas (189-193).
   c) Las diosas (194-196).
   d) Ártemis (197-199).
   e) Los dioses (200-206).
3. Transición a otro tema: propuestas (207-215).
4. Búsqueda y fundación del oráculo (216-387).
   a) El viaje (216-280).
      1.ª digresión: Onquesto (231-238).
      2.ª digresión: Telfusa (246-276).
   b) Construcción del templo (281-299).
      b_1) Descripción del lugar (281-285).
      b_2) Explicación de Apolo (287-293)[26].
      b_3) Construcción (294-299).
   c) Lucha contra la Dragona (300-374).
      c_1) Presentación de la Dragona (300-304).
      c_2) Digresión (305-355) historia de Tifón.
      c_3) Apolo da muerte a la Dragona (356-374).
   d) Castigo de Telfusa (375-387).
5. Logro de sacerdotes (388-544).
   a) Hallazgo de los cretenses (388-399).
   b) Prodigio del delfín (400-409).
   c) Viaje maravilloso de la nave (409-439).
   d) Epifanía del dios (440-447).
   e) Diálogo con los cretenses (448-501).

---

[26] Los versos 287-293 en boca de Apolo son repetición casi literal de 247-253.

e_1) Disfraz del dios (448-451).
e_2) Apolo se dirige a los cretenses (452-461)[27].
(Fórmula de cambio de interlocutor (462-463).
e_3) Respuesta de los cretenses (464-473)[28].
e_4) Revelación de Apolo (475-485).
e_5) Órdenes de Apolo (486-501).
f) Los cretenses obedecen las órdenes (502-524)[29].
g) Inquietud de los cretenses (525-530).
h) Apolo tranquiliza a los cretenses (531-544).

IV.—Fórmulas de saludo (545) y de transición (546).

6. *Delos y Delfos*

Como el propio himno pone de manifiesto, Delos es el primer centro de culto griego en honor del dios, pese a no ser un lugar favorecido por la naturaleza. Se trata, en efecto, de una isla rocosa y árida, de menos de 16 kilómetros cuadrados de extensión y cuya mayor altura, el Cinto, no pasa de los 120 metros. No obstante, su privilegiado emplazamiento geográfico, en el centro de las Cícladas, la convierte en un lugar estratégico, y de ahí que al parecer estuviera habitada desde el tercer milenio a. C. por poblaciones posiblemente anatolias. Ya desde el segundo milenio a. C. es un centro de culto, con un templo que se alzaba en el lugar donde luego se erigiría el Artemision. Posteriormente hay en la isla huellas de fundaciones micénicas, datables hacia el siglo XV a. C., así como ruinas de dos templos. El culto panhelénico y micénico es a una divinidad femenina como es lo normal en la religiosidad

[27] Escena típica. Cf. *Odisea* III 71-74, IX 252-255.
[28] Combina asimismo elementos formularios típicos en estas escenas. Cf. *Odisea* XXIV 402-403, XIII 233, I 182, IX 261, *Ilíada* XII 225.
[29] Repetición no totalmente literal de las órdenes de Apolo.

de estas épocas. El culto a Apolo debió de imponerse entre los siglos XII-IX a. C., porque en el himno se afirma ya claramente la prioridad que en la instauración del culto a Apolo tiene Delos sobre el resto de Grecia. Desde el siglo VII a. C. se rinde asimismo culto a Zeus en el Cinto, así como a Atenea, y luego también a Hera, Leto y Ártemis. Curiosamente desconocemos el lugar en el que se alzó el templo de Apolo.

Mucho mayor interés posee el culto délfico, como mucho mayor es también el atractivo geográfico de Delfos, impresionante valle al pie del majestuoso Parnaso, cuyos juegos de magnitudes, luces y sombras, nos lo ofrece como uno de esos lugares predestinados a incitar el sentimiento religioso. Aunque no fue hasta los siglos VI y V a. C. cuando el nuevo santuario llegó a eclipsar la fama de Delos, sus orígenes son también antiguos. Sabemos que allí se rendía culto a la Tierra y a Posidón (según otras fuentes a otras divinidades, todas, eso sí, ctónicas), culto que luego sería sustituido por el de Apolo.

No es claro si el tema de la lucha contra la serpiente alude a esa sustitución del culto, dado que se trata de un tema conocido en diversos lugares con otras funciones, como tendremos ocasión de ver, pero en todo caso, la sierpe es una divinidad ctónica y su derrota marca la victoria de lo nuevo sobre lo viejo.

Esta sustitución de cultos debió de producirse antes del siglo IX a. C. y el nuevo centro llegó a ganar tal esplendor que diversas ciudades compitieron en las llamadas Guerras Sagradas por el control de Delfos, entre ellas Crisa (ciudad próxima cuya ubicación exacta es problema abierto aún) y la liga de los Anfictiones, cuyo centro era el templo de Deméter en Antela. La victoria es de estos últimos, que arrasan Crisa. Delos adquirió por fin independencia y autonomía del resto de los estados griegos y se convirtió en centro de la vida helé-

nica, que presidía gran parte de las actividades fundamentales de la colectividad: colonizaciones, cultos, lesgilación, calendario, paz y guerra, etc., aunque siempre se especializó en cuestiones relacionadas con leyes morales más que en prescripciones sociales. Sobre la posible utilización del himno como vehículo de la propaganda délfica. Cf. lo dicho en la Introducción General, § 7.

7. *Contenido mítico del poema*

El elemento mítico del himno se expone fundamentalmente bajo forma etiológica, para explicar epítetos como Delfinio, en relación con el origen cretense del culto, como Telfusio, en relación con la fuente Telfusa, o como Pitio, ambos en conexión con la derrota a manos de Apolo de las deidades ctónicas primigenias. Sólo uno de los mitos aparece narrado sin funcionalidad en el poema: el tema de Tifón, que en la *Teogonía* hesiódica desempeña, por el contrario, un papel fundamental.

Todos estos temas, como veremos, giran en torno al motivo de la lucha contra la serpiente. Merece la pena detenernos en las principales interpretaciones que del tema se han dado. Cornford[30] relaciona el mito de la serpiente con los rituales del Año Nuevo, ceremonia cuya eficacia máxima era asegurar para el año siguiente lluvia y fertilidad. Si bien es verdad que esta relación existe en algunos rituales (hay paralelos en la Biblia y en festivales hetitas como el del *Puruli)*[31], es llegar de-

[30] F. M. CORNFORD, *La filosofía no escrita*, traducción española, Barcelona, 1974, págs. 171-202.

[31] *Zacarías* 14-16, aludiendo a la fiesta de los Tabernáculos. El festival del Purulli contiene la narración de un mito de lucha contra la serpiente. Cf. GASTER, *Thespis...*, págs. 245-269.

masiado lejos pensar que en todos los casos el mito se relaciona forzosamente con un ritual de año nuevo.

Por su parte Vian[32] dedica al tema de Tifeo/Tifón un estudio de orientación externa, reuniendo y clasificando los diversos materiales. Admite la ecuación Tifeo/fenicio *Ṣpn* y de ambos con Kásios, pero según él se trata de un mito originariamente indoeuropeo que luego sufrió influencias orientales.

Mucho más interesante es la aportación de Fontenrose[33], que se centra en estudiar los orígenes del mito délfico, al que pone en relación con una enorme serie de mitos de combate contra la serpiente, mesopotámicos, hetitas, egipcios, indios y de la propia Grecia. Sus conclusiones son, esquemáticamente, las siguientes[34]: en este tema, el enemigo, que se asocia con el reino de la muerte y con el agua, suele ser doble, macho y hembra, siendo esta última la más peligrosa. El campeón divino es por su parte identificado a menudo con un dios de la fertilidad. El combate es en síntesis un mito de orígenes, que narra la historia del conflicto entre orden y desorden, caos y cosmos. En el mito se distingue entre blanco y negro, bueno y malo; el dios representa las fuerzas de creación, vida, actividad y orden y su opuesto, las del caos, la destrucción, la inacción y la muerte, pero ambas formas son necesarias para contrabalancear al individuo y al mundo. La totalidad del mito puede explicarse en términos de un conflicto entre Eros y Tánatos, instintos de vida y de muerte que Freud reconoce como centrales en los se-

---

[32] F. Vian, «Le mythe de Typhée et le problème de ses origines orientales», en *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, París, 1960, págs. 17-37.

[33] J. Fontenrose, *Python. A Study of Delphic myth and its origins*, Berkeley y los Angeles, 1959.

[34] Págs. 465 ss.

res vivos. Por tanto, recoge verdades fundamentales del espíritu humano.

Entrando ya en detalles concretos, la «Dragona», innominada en nuestro himno, se llama Delfine en la literatura posterior, si bien el tema presenta numerosas variaciones. Así, en Simónides y otros autores el dragón es macho y se llama Pitón; en el siglo III a. C. hay una versión, recogida por Ovidio en las *Metamorfosis*, según la cual Apolo llega a Delfos, donde Gea o Temis pronunciaban sus oráculos, mata al dragón que vigilaba el lugar y se purifica en Tempe o en Creta, tras lo cual vuelve a Delfos para instaurar los juegos píticos. Aún hay otras versiones, hasta cinco, con variantes dentro de ellas [35].

Merece asimismo la pena aludir al tema del castigo de la fuente Telfusa. En la *Tebaida* [36] se narra que Posidón se unió bajo la forma de caballo a Erinis (Deméter), metamorfoseada en yegua, junto a la fuente Tilfusa (una de las múltiples variantes de su nombre). En otras fuentes se le da como epíteto a Erinis otra variante, Tilfosa. De otra parte, aún en algunos manuscritos de los *Himnos* se lee Delfusa como nombre de la fuente y éste es precisamente el nombre de una fuente de Delfos. Fontenrose [37] por todo ello y por otra amplia serie de argumentos que sería prolijo repetir aquí, piensa que se trata de un nombre prehelénico fluctuante y que en realidad hay que identificar Telfusa con Delfine. Según él, el himno ha fundido dos versiones locales del mito de la lucha de Apolo contra la Dragona: en una, la de Telfusa, ésta trataría de engañarlo; en la otra, Apolo combate contra ella. Frente a la situación originaria del mito en la que Apolo daría muerte

---

[35] FONTENROSE, *Python*..., págs. 13-22.
[36] *Tebaida*, fr. 4B.
[37] FONTENROSE, *Python*..., págs. 366-374.

a un dragón macho y a otro hembra, aquí se narra duplicada la muerte de la Dragona.

Por último, hay que decir una palabra sobre el tema de los cretenses y Apolo Delfinio. El recurso a los cretenses para explicar los orígenes del culto a Apolo, narrado en versos 388 y siguientes, alude a una tradición sobre la procedencia cretense del culto a Apolo Delfinio, que se confirma por varios datos. En efecto, conocemos un templo de Apolo Delfinio en Cnoso y un Delfinion en Drero, ambos en Creta, entre otros indicios. Así pues, el tema es correlato de la realidad. En cuanto al tema del delfín es etiológico, para explicar por etimología popular el epíteto, y se encuadra dentro de un tópico bien conocido según el cual un animal conduce a un pueblo hacia una fundación o a un culto.

8. *La geografía del «Himno»*

Merece la pena dedicar unas palabras al tema de los recorridos geográficos que ocupan una parte importante del himno, dentro de una antigua tradición de poesía de catálogo propia de la épica arcaica. El primer recorrido geográfico se describe en los versos 30-44, al catalogar los lugares a los que acude infructuosamente Leto para traer al mundo a su hijo. Se trata de un itinerario por el mar Egeo y se alude indistintamente a islas y promontorios. En todos los lugares citados podemos atestiguar un culto a Apolo, pero no parece ser éste el motivo de haber seleccionado los lugares citados [38], dado que se omiten centros de culto muy importantes, como Rodas. El orden seguido es en general (y salvo necesidades métricas) el de un itinerario marino. De ahí que la designación de promontorios sea lógica en cuanto que sirven de referencia a los marineros.

[38] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 205.

Se citan Creta, Egina y Eubea, islas bien conocidas. Egas es el nombre de muchos lugares, pero no puede ser aquí ni la de Acaya ni la de Eubea, frente a Beocia. Probablemente es una pequeña isla cerca de Eubea que dio nombre al mar Egeo, identificada con Ponticonisi[39]. Iresias corresponde quizá a Pipéri, al oriente de Peparetos. Bien conocidos son los montes Atos, Pelión e Ida, así como las islas de Samotracia y Esciros. Focea es una ciudad costera de Asia Menor. En el verso 35 hay una alteración en la lógica del recorrido, ya que Leto vuelve a Esciros desde el Ida antes de acudir a Focea. No es preciso aludir a la situación de las islas Imbros, Lemnos, Lesbos y Quíos. El Autócane es un promontorio de la Eólide, cercano al puerto de Canas, y Mimante y Córico son promontorios en la península Eritrea. En cuanto a Claros, que también se cita en el *Himno IX* 5, tenía un templo y un oráculo del dios. Eságea es un monte de Asia Menor, relativamente cercano a Colofón. El resto de los lugares citados es asimismo claramente identificable, si bien merece la pena señalar que Renea, Paros y Gnido no se citan en Homero.

Como enlace del himno delio con su continuación, se repite la alusión a la ubicuidad de Apolo en los versos 142-143, citando lugares de Asia Menor: Licia, Meonia (nombre homérico de Lidia), y Mileto, una de las colonias más antiguas de la Jonia Asiática. La mención de Delos en este contexto se debe sólo a la necesidad de enlazar esta parte con la anterior.

Del verso 215 al 285 hay otro largo catálogo de ciudades. El pretexto es ahora el viaje de Apolo desde el Olimpo, en búsqueda de un lugar donde edificar su oráculo. El catálogo se ve interrumpido por dos episo-

---

[39] Cf. CÀSSOLA, *Inni*..., pág. 489.

dios: el ritual del carro (231-238) y el de la fuente Telfusa (246-276).

Se trata de un itinerario de norte a sur por la costa oriental de Grecia. Coincide con Homero en la posición de los Enianes, próximos a los Perrebios[40], alterada luego por el cambio de emplazamiento de aquéllos. Salvo que desconocemos Lecto, que no puede ser el promontorio troyano de ese nombre, el resto del itinerario es bastante exacto. De Yolco, bien por la costa de la Ftiótide, bien por el golfo, accede Apolo al Ceneón, cabo del extremo noroccidental de Eubea. Gana así Lelanto, llanura entre Eretria y Cálcide. Al cruzar el Euripo, esto es, el brazo de mar entre Eubea y el continente, a la altura de Cálcide, se encuentra el dios con un monte innominado en el himno, que tiene que ser el Mesapio, a cuya falda está Micaleso (probablemente la actual Ritzona).

Prosigue por Beocia de este a oeste y pasa por las ciudades que hay desde Cálcide a Delfos: Micaleso, Teumeso (Mesovoumi), Tebas, Onquesto, Haliarto. El aedo no respeta aquí el orden lógico, ya que hace dirigirse a Apolo hacia el norte, atravesando el Cefiso para pasar a Ocálea y de ahí a Haliarto.

La posición de Telfusa se discute, aunque recientemente Fontenrose[41] la ha identificado con la fuente de Hagios Nikolaos.

En cuanto a los Flegies, es un pueblo mítico de ladrones y ateos, y el lago del Cefiso es el Copais, en el que desemboca aquel río. Por último, Crisa es aquí el cuadrante meridional del Parnaso hasta Delfos.

El último catálogo es el recorrido de la nave de los cretenses, narrado en los versos 419-432, y es el que menos respeta la realidad geográfica, lo cual ha provo-

---

[40] *Ilíada* II 749.

[41] J. FONTENROSE, «The spring Telphusa», *Trans. Am. Phil. Ass.* 100 (1969), 119-130.

cado en algunos intérpretes un desmedido deseo de corregir el texto.

Los versos 422-425 aluden al paso por el reino de Pilos. De las ciudades citadas desconocemos Argífea y Epi. En cuanto a Dime no puede ser la ciudad de ese nombre que conocemos en Acaya, totalmente fuera del territorio, sino debe de tratarse de otra, cuyo emplazamiento desconocemos. El poeta dispone las ciudades de la zona en el siguiente orden: Arene (al sur del Alfeo, identificada con Sámicon), Trío (citada en la *Ilíada*[42] como Trioesa e identificada por Estrabón con Epitalion, al sur de Alfeo, aunque probablemente hay que situarla al norte de este río), Pilos (la de Trifilia, cerca de Lepreon), Crunos y Cálcide (ambos nombres de arroyos al sur del Alfeo). La sucesión correcta de sur a norte es Pilos, Arene, Crunos, Cálcide, Trío. Pero, como observa Càssola[43], se trata de una serie de lugares incluidos en 30 kilómetros de costa, portenecientes a un mismo reino y el desorden se debe a que el aedo usa fórmulas tradicionales[44] para designar las ciudades costeras pertenecientes al reino pilio y no para un itinerario.

Los versos 426-427 aparecen en la *Odisea*[45] en orden inverso, lo cual puede explicarse porque el itinerario de Telémaco, que es el aludido en ese pasaje de la *Odisea*, iba por otra dirección. Feas[46] está en la Élide meridional, así que los cretenses están costeando Élide y cuando se dirigen a Feas, tras haber doblado el cabo Ictis, ven Ítaca y las demás islas: Duliquio (identificable con Léucade), Same (esto es, la clásica Cefalenia) y

[42] *Ilíada* XI 711-712.

[43] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 510.

[44] Cf. verso 423 = *Ilíada* II 592.

[45] *Odisea* XV 297-298.

[46] Hay que corregir el texto que nos transmite *Pheras*, como algunos códices de la *Odisea*. Cf. CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 512.

Zacinto, que es la isla jonia más próxima a la costa de Élide, pero que se cita en último lugar porque el aedo usa una fórmula tradicional[47]. El punto de destino, llamado golfo de Crisa, es naturalmente el Golfo de Corinto.

El aedo hace, pues, referencias geográficas bastante exactas, hasta donde conocemos la disposición de algunas ciudades antiguas, pero no siempre respeta el orden lógico, entre otras cosas, porque no es esa su pretensión, y especialmente por usar de un elenco de fórmulas tradicionales que condicionaban la presencia de determinados nombres en determinados lugares de un verso, así como de pasajes formularios concebidos para enunciarse en forma diferente a un itinerario.

---

[47] Cf. *Odisea* I 246, IX 24, XVI 123, y CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 512.

A Apolo

a) *A Apolo Delio*

Voy a conmemorar —que no quiero olvidarme— a Apolo el Certero, ante cuya llegada tiemblan los dioses en las moradas de Zeus y se levantan todos de sus asientos al aproximarse él, cuando tiende su ilustre arco. Leto es la única que permanece sentada junto a Zeus que se goza con el rayo. Ella es la que distiende el arco, cierra el carcaj y, tras tomar con sus manos de sus robustos hombros el arco, lo cuelga de un clavo de oro en la columna de su padre[48] y asimismo lo lleva a sentarse en un trono. El padre entonces le ofrece néctar en una copa de oro, saludando a su hijo. A continuación las demás deidades se sientan allí y se alegra la venerable Leto por haber parido un hijo poderoso y capaz de llevar el arco.

¡Salve, Leto bienaventurada, porque pariste hijos ilustres: Apolo soberano y Ártemis, diseminadora de dardos, a la una en Ortigia[49], al otro en la rocosa Delos, cuando te apoyaste en la gran montaña y en la

[48] No se explicita si se trata de 'la columna sobre la que se apoya su padre' o 'de la casa de su padre'. La traducción es voluntariamente ambigua, como el texto.

[49] Con este nombre (derivado de *órtyx* 'codorniz') se alude a varias ciudades: a una de Siracusa, a Renea o incluso a Delos (cf. Calímaco, *Himno a Apolo* 59). También se ha pensado que pudiera tratarse de Éfeso. Es difícil con todo decidir a cuál se refiere el aedo.

altura del Cinto, muy cerca de la palmera[50], cabe las corrientes del Inopo!

¿Cómo te cantaré, celebrado como eres por toda clase de himnos? Que por todas partes, Febo, hay pasto para el canto en tu honor, tanto en el continente nutridor de novillas, como en las islas. Todas las atalayas te complacen, así como los cimeros promontorios de alturas eminentes, los ríos que desembocan en la mar, los farallones que sobre la mar se ciernen y los puertos marítimos.

¿Cantaré tal vez cómo al principio Leto te parió, gozo para los mortales, apoyada sobre el monte Cinto en la isla rocosa, en Delos, ceñida por las corrientes? De uno y otro lado, el sombrío oleaje se abatía sobre la costa, a impulsos de los vientos de silbante soplo. Surgido de allí, te enseñoreas sobre los mortales todos.

Cuantos pueblos acoge Creta en su seno y la comarca de Atenas, la isla de Egina, Eubea, afamada por sus bajeles, Egas, Iresias y Peparetos, cercana al mar, el tracio Atos y las elevadas cumbres del Pelio, la tracia Samos y las umbrosas montañas del Ida, Esciros, Focea y el escarpado monte Autócane, Imbros, la de hermosas edificaciones[51], y la brumosa[52] Lemnos, la sacra

---

[50] Esta palmera se conocía aún en época de Plinio (que la menciona en *Historia Natural* XVI 89) y resultaba muy exótica por tratarse de un ejemplar casi único. Es un árbol que en oriente se consagra a los dioses solares y se considera símbolo de fecundidad.

[51] *Euktímenos* es un compuesto sobre *ktízō* 'construir, fundar' y de ahí nuestra traducción. CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 567, pretende, sin embargo, que es extraño que el epíteto se aplique con ese sentido a 'islas' y prefiere entender 'buena de habitar, acogedora'.

[52] El sentido del epíteto *amichthalóessa* es oscuro. Acepto convencionalmente el más extendido entre los antiguos (Escolios de HOMERO, COLUTO 208, etc.). Hay otras versiones, también antiguas, como la de HESIQUIO, 'inhóspita'. Los modernos dan aún otras: 'inestable' (PISANI), 'fecunda' (LAGERCRANTZ). Cf. bibliografía en CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 490.

Lesbos, sede del eólida Mácar, y Quíos, la más espléndida de las islas que en la mar yacen, la escabrosa Mimante y las elevadas cubres de Córico, Claros, la luminosa y el escarpado monte de Eságea, así como la acuosa Samos y las escarpadas cumbres del Mícale, Mileto y Cos, ciudad de los Mérope, Gnido, la excelsa, y Cárpatos, la ventosa, Naxos, Paros y la rocosa Renea: toda esa distancia recorrió Leto, urgida por el parto del Certero flechador, por si alguna de estas tierras quería erigirse en morada de su hijo. Mas ellas temblaban sobremanera y tenían miedo[53]. Ninguna, por feraz que fuera, se atrevía a acoger a Febo, hasta que llegó la venerable Leto a Delos y, preguntándole, le dijo en aladas palabras:

—Delos, ¿querrías ser la sede de mi hijo, Febo Apolo, y que erigieran sobre ti un espléndido templo? Ningún otro recalará jamás en tus costas, ni te honrará. Tampoco creo que vayas a estar sobrada de bueyes ni de ovejas, ni producirás viñedos ni harás crecer innumerables plantas. En cambio, si albergas un templo de Apolo el Certero, los hombres todos, congregados aquí, te traerán hecatombes; el humo de la grasa se alzará de la comarca, inagotable por siempre, en tu honor, y alimentarás por mano extraña a los que te ocupen, puesto que no hay fertilidad bajo tu suelo.

Así habló. Se alegró Delos y en respuesta le dijo:

—Leto, la hija más gloriosa del grande Ceo[54], gustosa acogería yo el nacimiento del Certero Soberano, pues a decir verdad tengo una pésima reputación entre los hombres y así, en cambio, llegaría a ser honradísima; mas temo, Leto, cierta habladuría, y no voy a ocultártelo. Dicen, en efecto, que Apolo será alguien

[53] El temor puede deberse o bien al propio dios, o bien a los celos de Hera.

[54] Ceo es un titán. Este parentesco es generalmente aceptado por las fuentes antiguas. Cf., por ejemplo, HESÍODO, *Teogonía* 404.

orgulloso en demasía y que ejercerá gran autoridad entre los inmortales y entre los hombres mortales sobre la tierra dispensadora de cereales. Por eso siento naturalmente un terrible temor en mi fuero interno y en mi ánimo, no sea que, tan pronto como vea por primera vez la luz del sol, juzgando la isla indigna —pues soy realmente un puro pedregal— derribándome con sus pies, me eche a las profundidades del mar. Entonces un gran oleaje sobre mi cabeza me tendrá por siempre totalmente sumergida, y él marchará a otra tierra que le agrade para procurarse un templo y boscosas arboledas. Sobre mí, en cambio, harán los pulpos sus guaridas y las negras focas una morada tranquila por la ausencia de gentes.

Pero si te avinieses, diosa, a pronunciar un solemne juramento: que construirá aquí primero un hermosísimo templo, que será oráculo para los hombres, y luego (***)[55] entre la humanidad entera, puesto que en verdad tendrá múltiples advocaciones.

Así habló. Y Leto pronunció el gran juramento de los dioses:

—¡Sépalo ahora la tierra y desde arriba el ancho cielo, así como el agua que se vierte de la Éstige! (ese es el mayor juramento y el más terrible para los dioses bienaventurados). En verdad que habrá aquí por siempre un altar fragante de incienso y un santuario de Febo. Y te honrará más que a todos los demás.

De modo que, cuando hubo jurado y acabado de pronunciar el juramento, Delos se regocijó sobremanera por el nacimiento del Certero Soberano.

Durante nueve días y nueve noches[56] estuvo Leto

---

[55] Ha debido de perderse un verso en la tradición manuscrita. J. LATACZ, *Rhein. Mus.* 111 (1968), 375-377 completa así: *y luego construirá templos en otros lugares y tendrá gloria entre la humanidad entera.*

[56] Por su condición de diosa, Leto tiene dolores de parto de

traspasada por indecibles dolores de parto. En la isla se hallaban todas las diosas, todas las más nobles: Dione, Rea, Temis Icnea[57] y la muy rumorosa Anfitrite, así como las demás inmortales, salvo Hera de níveos brazos, [pues se hallaba sentada en los palacios de Zeus amontonador de nubes][58].

La única que no se había enterado era Ilitía[59], provocadora de las angustias del parto, pues se hallaba sentada en la cima del Olimpo, bajo nubes de oro, por las artimañas de Hera de níveos brazos. Ésta la mantenía alejada por envidia, porque Leto, la de hermosos bucles, iba a parir entonces un hijo irreprochable y poderoso.

Pero ellas enviaron a Iris desde la isla de hermosas edificaciones, para que trajera a Ilitía, prometiéndole una gran guirnalda[60] entretejida con hilos de oro, de nueve codos. Y la exhortaban a que la llamara a espaldas de Hera de níveos brazos, no fuera que aquélla, con sus palabras, la disuadiera de venir.

---

proporciones sobrehumanas. El nueve es un número típico de la poesía épica. Cf. lo dicho en la introducción al *Himno II*.

[57] Epíteto de Temis, derivado de Icna en Tesalia, donde se daba culto a la diosa. Según otros autores se debería traducir 'la que rastrea', epíteto propio de una divinidad de la justicia, y el topónimo derivaría del epíteto. Cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 214.

[58] Probablemente el verso 96 (que falta en varios códices y que recogemos entre corchetes) es una variante del v. 98 introducida por error antes del 97.

[59] Por lo cual el parto no podía producirse, dado que es la divinidad que asegura el nacimiento. Posteriormente Ilitiya pasa a confundirse con Hera y a convertirse en un mero epíteto de la diosa.

[60] La traducción 'guirnalda' y no la tradicional 'collar' sigue el trabajo de L. B. LAWLER, «A necklace for Eileithyia», *Class. Weekl.* 42 (1948-1949), págs. 2-6. Su gran tamaño (unos tres metros y medio) se explica porque se trata de una guirnalda como las portadas en los cortejos religiosos por hileras de bailarinas.

Así pues, cuando hubo oído tal ruego, la rauda Iris de pies como el viento echó a correr y rápidamente recorrió todo el trayecto. Y cuando llegó a la excelsa sede de los dioses, el Olimpo, llamó en seguida a Ilitía de la sala a puertas afuera y le dijo en aladas palabras todo exactamente como se lo habían ordenado las poseedoras de olímpicas moradas. Naturalmente le convenció el ánimo en el pecho, así que se pusieron en camino a pie, semejantes en sus andares a palomas temerosas.

Fue entonces, en cuanto llegó a Delos Ilitía, provocadora de las angustias del parto, cuando a Leto le sobrevino el parto y sintió el deseo de dar a luz. En torno a la palmera echó ambos brazos y apoyó las rodillas en el blando prado. Sonreía la tierra bajo ella.

Saltó él fuera a la luz y las diosas gritaron todas a una.

Entonces, Febo, el del *ié*[61], las diosas te lavaron en agua clara, de forma pura y sin tacha, te fajaron con lino blanco, fino, completamente nuevo, y te envolvieron con una cinta de oro.

No amamantó su madre a Apolo, el del arma de oro, sino que Temis le ofreció el néctar y la deliciosa ambrosía con sus manos inmortales. Se regocijaba Leto, porque había parido un hijo poderoso y capaz de llevar el arco.

Mas cuando tú, Febo, te saciaste del alimento inmortal, no pudieron ya contenerte las áureas cintas, de tanto como te debatías y no había trabas que te constri-

---

[61] Sobre el epíteto *ēie* aplicado a Febo se han propuesto dos interpretaciones. Una, la seguida aquí, que lo hace derivar de la interjección *ē* (variante de *iḗ*), y se apoya en una glosa de Hesiquio, que lo traduce 'invocado en el peán', y otra, que lo relaciona con *ēós* 'aurora', con lo que habría que traducirlo por 'luminoso'; cf. H. Ehrlich, *Zeit. f. Vergl. Spr.* 40 (1905-1906), página 364.

ñieran, sino que se soltaban todas las ataduras. Y en seguida Febo Apolo le dijo a las inmortales:

—¡Sean para mí mi cítara y el curvado arco! ¡Y revelaré a los hombres la infalible determinación de Zeus!

Dicho esto, se puso en marcha sobre la tierra de anchos caminos Febo, el de intonsa cabellera, el Certero Flechador. Todas las inmortales quedaban estupefactas, y toda Delos se cargó de oro, mientras contemplaba al vástago de Zeus y Leto, por la alegría de que el dios la hubiera escogido como casa en lugar de las islas o el continente, y la amara con preferencia en su corazón. [Y floreció como la cima de un monte por el verdegueo de la vegetación] [62].

En cuanto a ti, Soberano del arco de plata, Certero flechador, Apolo, caminaste unas veces sobre el abrupto Cinto, otras veces vagaste por las islas y entre los hombres. Muchos templos, frondosas arboledas y todas las atalayas te son propios, así como los cimeros promontorios de alturas eminentes, y los ríos que desembocan en la mar.

Mas tú, Febo, regocijas tu corazón especialmente con Delos, donde en honor tuyo se congregan los jonios de arrastradizas túnicas con sus hijos y sus castas esposas. Y ellos, con el pugilato, la danza y el canto, te complacen, al acordarse de ti cuando organizan la competición [63]. Quien se halle presente cuando los jonios

---

[62] El verso entre corchetes corresponde a otra variante de los efectos producidos por la presencia de Apolo en la isla, y se concilia mal con lo anterior.

[63] En esta ocasión es TUCÍDIDES III 104 el que nos transmite una variante de los versos 146-150, que dice así: «Ahora bien, Febo, regocijas especialmente tu ánimo con Delos, donde en tu honor se congregan los jonios de arrastradizas túnicas con sus hijos y mujeres en tu calle, y donde con el pugilato, el baile y el canto te complacen al acordarse de ti, cuando establecen la

están reunidos, podría decir que son inmortales y están exentos por siempre de la vejez. Pues podría ver la gracia de todos, deleitaría su ánimo al contemplar los varones y las mujeres de hermosa cintura y los raudos bajeles y sus múltiples riquezas.

Y más aún, una gran maravilla, cuya gloria jamás perecerá: las muchachas de Delos, servidoras del Certero flechador, las cuales, después de que han celebrado el primero a Apolo y luego a Leto y a Ártemis diseminadora de dardos, acordándose de los varones y las mujeres de antaño, entonan un himno y fascinan a las estirpes de los hombres. Las voces e incluso el chapurrear[64] de todos los hombres saben imitarlo. Aseguraría cada uno que es él mismo el que habla. ¡Con tal fidelidad se adapta su hermoso canto!

Mas ¡ea!, sedme propicios, Apolo, junto con Ártemis, ¡salud a todas vosotras! Y en adelante, acordaos de mí cuando alguno de los hombres de la tierra, un extranjero que llegue aquí después de haber sufrido mucho, os diga:

—¡Muchachas! ¿Quién es el más dulce varón de los aedos que aquí os frecuentan[65] y con el que más os deleitáis?

Vosotras todas, sin excepción, responded elogiosamente:

—Un ciego. Habita en la abrupta Quíos. Todos sus cantos son por siempre los mejores.

---

competición». 'Tu calle' alude probablemente a la vía sacra del santuario delio (Cf. CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 497, con bibliografía).

[64] Con este 'chapurrear' (aplicado normalmente a lenguas bárbaras incomprensibles a los griegos) puede aludirse o bien a la repetición de cantos antiguos en lengua no griega (cf. HERÓDOTO IV 35 sobre el himno del poeta licio Olén) o sencillamente a la capacidad de las mujeres delias para hablar diversos dialectos griegos.

[65] Esto es, que acuden a las competiciones en Delos.

Nosotros llevaremos vuestra fama en tanto que sobre la tierra recorramos las ciudades populosas de los hombres. Ellos de seguro nos creerán, pues es la verdad.

Yo por mi parte no cesaré de celebrar con mis himnos al certero flechador, Apolo, el del arco de plata, al que parió Leto, la de hermosa cabellera.

* * *

b) *A Apolo Pítico*

¡Soberano! También posees Licia y la amable Meonia, así como Mileto, marítima ciudad llena de encanto. Y tú mismo también sobre Delos ceñida por el oleaje imperas poderosamente [66].

Se encamina, tañendo la ahuecada forminge, el hijo de la gloriosísima Leto hacia Pito, la rocosa, con sus divinas vestiduras, fragantes de incienso. Su forminge, al toque del plectro de oro, emite una deliciosa resonancia. Desde allí, hacia el Olimpo. Desde la tierra y raudo como el pensamiento se encamina hacia la morada de Zeus, junto a la asamblea de los demás dioses. Bien pronto a los inmortales les atraen la cítara y el canto.

Las Musas, respondiéndole todas a una con hermosa voz, cantan de los dioses los dones inmortales [67] y de los hombres los sufrimientos, cuantos sobrellevan por causa de los dioses inmortales, y cómo pasan la vida inconscientes y sin recursos y no pueden hallar ni remedio de la muerte ni protección de la vejez.

Por su parte, las Gracias de hermosos bucles y las benévolas Horas, así como Harmonía, Hebe y la hija

---

[66] Estos tres versos no tienen nada que ver con los siguientes y parecen una especie de sutura entre el himno delio y la continuación.

[67] Esto es probablemente 'la inmortalidad'.

de Zeus, Afrodita, danzan, tomándose unas a otras las manos por la muñeca.

Entre ellas canta, y no desmerecedora ni insignificante, sino muy señalada de ver y admirable por su belleza, Ártemis, diseminadora de dardos, criada a la vez que Apolo.

Entre ellas juegan también Ares y el Argicida de larga vista, mientras Febo Apolo tañe su cítara, caminando con paso gallardo y arrogante[68]. Sale en torno suyo un brillante resplandor, y centelleos de sus pies y de su túnica de fina textura. Se regocijan en su magnánimo corazón Leto la de bucles de oro y el prudente Zeus, al ver a su hijo jugando entre los dioses inmortales.

¿Cómo te cantaré, celebrado como eres por toda clase de himnos? ¿Te canto acaso en tus galanteos y en lo amoroso, cómo llegaste como pretendiente de la muchacha azántida, junto con Isquis, semejante a un dios, el hijo de Élato, sobrado de corceles, o con Forbante, Triopeo por su estirpe, o con Erecteo, o con Leucipo y la esposa de Leucipo...

* * *

... tú a pie, y él con caballos? En verdad que no le iba a la zaga a Tríope[69].

---

[68] L. B. Lawler, «Krêtikôs in the Greek dance», *Trans. Am: Phil. Ass.* 82 (1951), 62-70, cree ver aquí, como en 516, una alusión a la danza cretense que acompañaba el ritual.

[69] Aparte de la dificultad que plantea la pérdida de un verso entre el 212 y el 213, nuestra información adicional sobre este catálogo de hazañas amorosas es escasa, pero algo puede decirse sobre ello. Es fundamental para entender el pasaje que 'con' ha de entenderse en todos los casos con 'te cantaré', por lo que el motivo de verse unidos a Apolo en el canto puede variar en los distintos personajes aludidos. Así Isquis es el rival de Apolo cuando pretendía a Corónide ('azántida' vale tanto como 'ar-

¿O bien cantaré cómo, a la búsqueda del primer oráculo para los hombres, descendiste a la tierra, Apolo, Certero flechador?

A Pieria llegaste primero desde el Olimpo. Dejaste atrás la arenosa Lecto y a los enianes. A través de los perrebios llegaste en seguida a Yolco y hollaste el Ceneo, el de Eubea, afamada por sus bajeles. Te detuviste en la llanura de Lelanto, que no te agradó en tu ánimo para procurarte un templo y frondosas arboledas. Desde allí, cruzando el Euripo, Apolo, Certero flechador, llegaste a un sacro monte verdegueante. Rápidamente arribaste de allí en tu marcha a Micaleso y a Teumeso, que brinda lechos de hierba. Ganaste el emplazamiento de Tebas, cubierto de vegetación. Pues aún no habitaba ninguno de los mortales en la sacra Tebas, ni había aún sendas ni caminos en la llanura feraz en trigo de Tebas, sino que el bosque la poseía.

Desde allí proseguiste, Apolo, Certero flechador, y llegaste a Onquesto, la espléndida arboleda de Posidón. Allí, el potro recién domado recobra el resuello, aun apesadumbrado por arrastrar un hermoso carro. El conductor, aunque sea hábil, salta del carro a tierra y sigue su camino a pie. Y ellos, mientras, hacen resonar el carro vacío, al verse sin gobierno. Y si el carro se destroza en la frondosa arboleda, conservan los caballos, mas el carro, inclinándolo, lo abandonan, pues así llegó a ser en sus comienzos el rito; elevan, pues,

cadia'). Forbante, hijo de Tríope, en cambio, no es un rival, sino un amado del dios. En cuanto a Erecteo es el padre de Creusa, amada del dios, de la que tuvo a Ión. La alusión a Leucipo y su esposa parece referirse a una competición, de la que carecemos de información, entre Apolo y Leucipo por la esposa de éste. Febe e Hilaíra se dice que son hijas de Leucipo o de Apolo (cf. *Ciprias* fr. 8A, 8B). No sabemos a qué se alude con esta competición del dios a pie contra un rival sobre un carro. Es dudosa asimismo la identidad de Tríope.

una plegaria al soberano y entonces custodia el carro la voluntad del dios[70].

Desde allí proseguiste, Apolo, Certero flechador, y arribaste luego al Cefiso de hermosa corriente que desde Lilea vierte su agua de hermoso flujo. Cruzándolo, Certero, llegaste a Ocálea, la bien torreada, y de allí a la herbosa Haliarto. Hollaste Telfusa. Allí te agradó el plácido lugar para procurarte un templo y frondosas arboledas. Así que te detuviste muy cerca de ella y le dirigiste la palabra en estos términos:

—Telfusa, aquí mismo pienso procurarme un templo hermosísimo, como oráculo para los hombres que por siempre traerán aquí hecatombes perfectas, ya sea cuantos habitan el fértil Peloponeso, ya cuantos habitan Europa[71] y en las islas ceñidas por las corrientes, dispuestos a consultar el oráculo. A ellos yo podría declararles mi infalible determinación, a todos, vaticinando en el espléndido templo.

Dicho esto, echó los cimientos Febo Apolo, anchos, muy largos, sin fisuras. Al verlos, Telfusa se encolerizó en su corazón y le dirigió la palabra:

—Febo, Certero Soberano, quiero poner en tu mente unas palabras, pues piensas procurarte aquí mismo un templo hermosísimo, a fin de que sea un oráculo para los hombres que por siempre te traerán aquí hecatom-

---

[70] Sobre este ritual cf. M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig, 1906, página 70; L. Deubner, *Journ. of Hell. St.* 19 (1899), XLI, *Sitzungb. Preuss. Akad.* n. 24, Berlín, 1938, 275-276; H. Jeanmaire, *Rev. Ét. Gr.* 73 (1945), 74-77. Dado que el uso del caballo, consagrado a Posidón, constituye una impiedad, se expía por esta ofrenda votiva. El auriga se baja en el bosque consagrado a Posidón y deja al caballo arrastrar solo el carro. Si se rompe el carro es que Posidón acepta la ofrenda. 'Inclinándolo' indica que se trata de un carro de dos ruedas.

[71] Aquí 'Europa' es la Grecia Central y Septentrional y es la primera vez que aparece este nombre como término geográfico.

bes perfectas. Pero te diré una cosa, y tú infúndela en tu mente. Te incomodará continuamente el estrépito de las veloces yeguas y los mulos que abrevan en mis sacros veneros. Aquí cualquiera de los hombres preferirá contemplar los carros bien construidos y el estrépito de los corceles de raudos cascos, en vez del gran templo y los abundantes tesoros que encierre. Pero si te dejaras persuadir, si bien tú eres más poderoso y más grande que yo, soberano, y tu fuerza es enorme, hazlo en Crisa, al pie de la garganta del Parnaso. Allí no te perturbarán los hermosos carros ni habrá estrépito de corceles de raudos cascos en torno al altar bien edificado[72], sino que te llevarán presentes, dios del *ié peán*, las ilustres tribus de los hombres. Y tú, plenamente regocijado en tu corazón, aceptarás las hermosas ofrendas de los hombres vecinos.

Dicho esto, persuadió el ánimo del Certero, con objeto de que fuera para ella, Telfusa, la gloria sobre la región y no del Certero.

Desde allí proseguiste tu marcha, Apolo, Certero flechador, y llegaste a la ciudad de los flegies, hombres soberbios que, sin ocuparse de Zeus, habitaban en la región, en un hermoso valle, cerca del lago del Cefiso. Desde allí continuaste raudamente hacia la sierra, enfurecido, y llegaste a Crisa, al pie del nevado Parnaso, una ladera orientada al Céfiro. Por cima de ella se cierne una peña y corre a sus pies un profundo valle, escabroso. Allí decidió el soberano Febo Apolo construir su templo encantador, y dijo estas palabras:

---

[72] Se ha pretendido que el himno sería anterior a la fundación de los juegos píticos que incluían carreras de caballos. Pero CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 102, observa sensatamente que Delfos está a 500 m. de altura y el hipódromo en la llanura, de modo que los caballos no podían molestar al dios ni antes del 582 ni después.

—Aquí pienso procurarme un templo hermosísimo a fin de que sea oráculo para los hombres que por siempre me traerán aquí hecatombes perfectas, ya sea cuantos habitan el fértil Peloponeso, ya cuantos habitan Europa y en las islas ceñidas por las corrientes, dispuestos a consultar el oráculo. A ellos yo podría declararles mi infalible determinación, a todos, vaticinando en el espléndido templo.

Dicho esto, echó los cimientos Febo Apolo, anchos, muy largos, sin fisuras. Sobre ellos pusieron un umbral de piedra Trofonio y Agamedes, hijos de Ergino[73], caros a los dioses inmortales, y en torno elevaron un templo innumerables estirpes de hombres, con sillares de piedra, para que fuera digno de ser cantado por siempre.

Cerca se hallaba la fuente de hermosa corriente[74], donde el Soberano hijo de Zeus mató con su poderoso arco a la Dragona, ahíta, grande, un monstruo salvaje, que causaba muchos daños a los hombres sobre la tierra, muchos a ellos mismos y muchos a sus ovejas de ahusadas patas, pues era un azote cruento.

Antaño, tras recibirlo de Hera la de áureas flores[75], crió al terrible y siniestro Tifón, azote de los mortales,

---

[73] Trofonio era una antigua divinidad ctónica, que poseía su propio oráculo. Asimilado por Apolo, pasa a ser mero constructor de su templo. Probablemente Agamedes tenía una historia paralela, pero la desconocemos. El padre de ambos, Ergino, era rey de Orcómeno. En el 548 el templo arcaico fue destruido por un incendio y luego reconstruido por los Alcmeónidas. Se ha querido ver en la posterior alusión 'digno de ser cantado por siempre' que el poeta desconocía este accidente y que por tanto el himno es anterior a esta fecha. Pero el aedo no dice que el templo existiría por siempre, sino sólo que sería siempre digno de ser cantado.

[74] La fuente Castalia.

[75] Sobre esta traducción de *chrysóthronos* cf. Càssola, *Inni...*, página 556, con abundante bibliografía. Hoy se tiende a separar *-thronos* de la palabra para el 'trono' y relacionarlo con *thrónon*

al que parió antaño Hera, encolerizada contra Zeus padre cuando el Crónida había engendrado a la gloriosísima Atenea en su cabeza. Ella en seguida se encolerizó, la soberana Hera, y así habló entre los inmortales reunidos:

—¡Oídme todos los dioses y todas las diosas, cómo Zeus, el que amontona las nubes, comienza a deshonrarme el primero, después de que me hizo su diligente esposa! Ahora engendró sin mí a Atenea, la de ojos de lechuza, que destaca entre todos los dioses bienaventurados, mientras que se quedó lisiado entre todos los dioses, tullido de los pies, mi hijo Hefesto, al que yo misma parí[76]. En seguida, cogiéndolo con mis manos, lo arrojé al ancho ponto, pero la hija de Nereo, Tetis, la de argénteos pies, lo acogió y lo cuidó junto con sus hermanas. ¡Ojalá hubiera otro medio de agradar a los dioses bienaventurados! ¡Miserable, taimado! ¿Qué otra cosa se te va a ocurrir aún? ¿Cómo te atreviste a engendrar tú solo a Atenea, la de ojos de lechuza? ¿No habría podido parirla yo? De todas maneras habría sido llamada tuya[77] entre los inmortales que ocupan el ancho cielo. Ahora ten cuidado, no sea que medite algún mal para el futuro. De hecho ahora maquinaré cómo va a nacer un hijo mío que se destaque entre los dioses inmortales, sin deshonrar tu sagrado lecho ni el mío. Mas no penetraré en tu lecho, sino que man-

---

'flor' (especialmente las bordadas en los vestidos), lo que está en consonancia con el hecho de que el epíteto se aplica siempre a diosas.

[76] No se trata de un hijo sólo de Hera y no de Zeus, como en HESÍODO, *Teogonía* 924-929. Queda lisiado por la ira de Zeus, que lo arroja desde el Olimpo. Sobre el carácter etiológico de la cojera de Hefesto, cf. Introducción al *Himno XX*.

[77] Se puede interpretar 'habría sido llamada (yo) tu esposa' o 'habría sido llamada (ella) tu hija'. El participio *keklēménē* no permite decidir por una u otra interpretación.

teniéndome lejos de ti, permaneceré entre otros dioses inmortales.

Dicho esto, se marchó airada, lejos de los dioses. Mas luego hizo una imprecación la soberana de ojos de novilla, Hera. Con las palmas vueltas hacia abajo, golpeó el suelo[78] y pronunció estas palabras:

—¡Oídme ahora, Tierra y ancho Cielo, allá en lo alto! ¡Y vosotros, Titanes[79], dioses que habitáis bajo tierra, en el gran Tártaro, de los cuales proceden hombres y dioses! Escuchadme todos ahora y concededme un hijo sin el concurso de Zeus, en nada inferior a aquél en fuerza, sino tanto más poderoso que él cuanto lo es Zeus, cuya voz se oye a lo lejos, más que Crono.

Tras pronunciar estas palabras, golpeó el suelo con su poderosa mano y se removió la tierra dispensadora de vida. Ella, al verlo, se regocijó en su fuero interno, pues sabía que su voto se cumpliría.

Desde entonces, hasta el término de un año, ni fue al lecho del prudente Zeus ni nunca, sentada junto a él en el trono ricamente decorado, meditaba, como antes, sagaces pareceres, sino que permaneciendo en los templos plenos de súplicas, se regocijaba con sus ofrendas la soberana de ojos de novilla, Hera.

Pero cuando los meses y los días llegaron a su término, con el transcurso del año, y se sucedieron las estaciones, ella tuvo una criatura, no semejante a los dioses ni a los mortales: el terrible y siniestro Tifón, azote de los mortales.

Recogiéndolo en seguida la soberana de ojos de novilla, Hera, se lo llevó y lo confió, calamidad como era,

---

[78] Esta es la forma normal de invocar a las divinidades ctónicas.

[79] Sobre los Titanes y su relación con los mitos de Soberanía, cf. la introducción a la *Titanomaquia* en mis *Fragmentos*...

a otra calamidad [80], y ésta acogió a aquél, que causaría muchos daños a las ilustres estirpes de los hombres.

En cuanto a la Dragona, a todo el que se la encontraba, se lo llevaba su día fatal, hasta que le lanzó un poderoso dardo el Soberano Certero, Apolo. Ella, abrumada por terribles dolores, yacía jadeando intensamente y rodando por el suelo. Un grito sobrehumano, indescriptible, se produjo, y por el bosque no cesaba de retorcerse violentamente, aquí y allá. Perdió la vida, exhalando un aliento ensangrentado, y se jactó Febo Apolo:

—¡Púdrete ahora aquí, sobre la gleba nutridora de hombres! ¡No serás, tú al menos, una funesta ruina para los seres mortales que, comiendo el fruto de la tierra feraz, traigan aquí hecatombes perfectas! ¡Y no te librará de la penosa muerte ni Tifeo ni la Quimera [81] de nombre infausto, sino que aquí mismo te pudrirá la negra tierra y el radiante Hiperión! [82].

Así dijo, jactancioso, y a ella la oscuridad le veló los ojos y la pudrió allí mismo el sacro vigor de Sol. Desde entonces aún ahora se llama Pito, y al soberano lo llaman Pitio de sobrenombre, porque fue allí mismo donde pudrió [83] al monstruo el vigor del penetrante Sol.

---

[80] Esto es, a la Dragona.

[81] La Quimera, según *Ilíada* VI 179-182, HESÍODO, *Teogonía* 319-325, era hija de Tifeo y Equidna, con tres cabezas (de león, de cabra y de serpiente) y aliento de fuego.

[82] Aunque en el *Himno XXXI* 4 se dice que Hiperión es el padre del Sol, en origen, como aquí, era una personificación del astro rey y sólo después se distinguió su nombre como padre del Sol.

[83] Hay en el texto una etimología popular que relaciona *Pythṓ* con *pýthō* 'pudrirse'. En la antigüedad se proponían otras, como la que lo igualaba a *pythésthai* 'informarse'. En la actualidad estamos tan desorientados como los antiguos en la etimología de este nombre.

Entonces naturalmente se percató en su mente Febo Apolo de que la fuente de hermosa corriente lo había engañado. Así que se dirigió, encolerizado, a Telfusa y en seguida llegó. Se detuvo muy cerca de ella y le dijo las siguientes palabras:

—Telfusa, no te estaba destinado que, poseedora de este lugar encantador[84] por engañar mi mente, hicieras fluir tu agua de hermosa corriente. Aquí la gloria será también mía y no para ti sola.

Así dijo, y le echó encima un peñasco el certero Apolo en medio de una lluvia de piedras, de modo que cegó sus corrientes, y se erigió un altar en la boscosa arboleda, muy cerca de la fuente de hermosa corriente. Allí todos invocan al dios soberano con la advocación de Telfusio, porque afrentó a las corrientes de la sacra Telfusa.

Fue entonces también cuando en su fuero interno calculó Febo Apolo a qué hombres llevaría allí como oficiantes que celebraran su culto en la rocosa Pito. Mientras le daba vueltas a esta idea vio sobre el vinoso ponto un raudo bajel. En él había muchos y valerosos hombres, cretenses, de la minoica Cnoso, que celebran los ritos en honor del Soberano y anuncian los oráculos de Febo Apolo, el del arma de oro: todo lo que diga vaticinando desde el laurel[85], al pie de las gargantas del Parnaso.

Ellos, por su negocio y ganancias, navegaban en una negra nave hacia Pilos, la arenosa, y los hombres nacidos en Pilos. Mas les salió al encuentro Febo Apolo. Se lanzó por el mar, asemejando su cuerpo a un delfín, sobre el raudo bajel y quedó tendido en él, prodi-

[84] Por tanto, conservando sus propios peregrinos, sin cederlos a Delfos.

[85] Bastantes fuentes antiguas confirman la existencia de un laurel en el santuario de Apolo, donde vaticina por boca de la Pitia.

gio grande y espantoso. A cada uno de ellos, que en su fuero interno pensaba gritar una orden[86], lo sacudía por todas partes, y zarandeaba las maderas de la nave.

Así que ellos permanecían en la nave en silencio, atemorizados. Y ni aflojaban las jarcias en el negro, cóncavo[87] bajel, ni agolaban la vela del navío de oscura proa, sino que, tal como la habían fijado al principio con las drizas, así navegaban. El Noto impetuoso apresuraba por detrás el raudo bajel.

Primero sobrepasaban Malea y, a lo largo de la costa laconia, llegaron a una ciudad coronada por la mar y a una región del Sol, regocijo de los mortales, Ténaro, donde pacen por siempre los corderos de espesos vellones del soberano Sol y ocupan una encantadora región.

Ellos querían detener allí la nave y, tras desembarcar, reflexionar sobre el gran prodigio, y ver con sus ojos si el monstruo permanecía sobre el puente del cóncavo bajel o se había precipitado fuera, en el marino oleaje pródigo en peces. Mas no obedecía a gobernalles la nave bien construida, sino que, dejando a un lado el fértil Peloponeso, seguía su curso. Con el soplo del viento, el Certero Soberano, Apolo, la dirigía con facilidad. Ella, prosiguiendo su rumbo, llegó a Arene y la encantadora Argífea, a Trío, vado del Alfeo, y a Epi de hermosas construcciones, así como a Pilos, la arenosa, y a los hombres nacidos en Pilos. Pasó de largo Crunos, Cálcide y Dime, así como la divina Élide, donde imperan los epeos.

Cuando se dirigía a Feas, enorgullecida por la brisa de Zeus, bajo las nubes se mostraron ante sus ojos

---

[86] Seguimos, con CÀSSOLA, la brillante conjetura *boêsai* de H. BOLKESTEIN, *Mnemosyne* 21 (1968), 283-286, en vez de *noêsai* que no da sentido aceptable.

[87] Esto es, sin puente. Cf. L. CASSON, *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton, 1971, pág. 44.

la escarpada montaña de Itaca, Duliquio, Same y la boscosa Zacinto. Mas una vez que hubieron rebasado todo el Peloponeso y cuando se mostró ante sus ojos el inmenso golfo de Crisa, que delimita el fértil Peloponeso, sobrevino, por voluntad de Zeus, un fuerte viento céfiro despejado, que se les echó encima, impetuoso, desde el cielo, para que la nave acabara lo antes posible su carrera sobre el agua salada de la mar. Torciendo luego de nuevo el rumbo hacia la aurora y el sol, seguían navegando y los guiaba el soberano hijo de Zeus, Apolo. Llegaron a la conspicua Crisa, tierra de viñedos, a su puerto[88]. Y la nave surcadora del ponto encalló en las arenas.

Allí saltó del navío el Certero Soberano, Apolo, asemejándose a un astro en pleno día. Revoloteaban de su cuerpo múltiples centelleos y el resplandor llegaba hasta el cielo. Penetró en el santuario a través de los preciadísimos trípodes[89]. Allí mismo prendió la llama, haciendo brillar sus dardos y a Crisa entera la envolvió el resplandor. Gritaron las esposas de los criseos y sus hijas de hermosa cintura por el ímpetu de Febo, pues un gran temor los invadió a todos. Desde allí de nuevo hacia la nave se echó a volar como el pensamiento, semejante a un varón vigoroso y robusto, en la primera juventud, cubiertos sus anchos hombros por sus cabellos. Dirigiéndose a ellos, les dijo en aladas palabras:

—Extranjeros, ¿quiénes sois? ¿Desde dónde navegáis los húmedos senderos? ¿Acaso por el negocio, o andáis errantes a la ventura como los piratas sobre la

---

[88] Lo que no quiere decir que Crisa sea costera, sino que llegan al puerto más próximo a la ciudad.

[89] No se refiere al trípode oracular, sino a calderos con trébedes que se ofrendaban al templo y quedaban expuestos delante del mismo.

mar[90], que vagan arriesgando sus vidas y acarreando la desgracia a los de otras tierras? ¿Por qué permanecéis tan abatidos y no desembarcáis a tierra y ni siquiera habéis aflojado las jarcias del negro bajel? Esa es la norma de los varones que se alimentan de pan cuando vuelven del ponto con la negra nave a tierra, hastiados de fatiga, y rápidamente se apodera de sus ánimos el deseo del dulce alimento.

Así dijo, e infundió ánimo en sus pechos. Respondiéndole, dijo el patrón de los cretenses:

—Extranjero, puesto que en absoluto te asemejas a los mortales ni en talla ni en porte, sino a los dioses inmortales. ¡Salve! Recibe nuestro mayor saludo y que los dioses te concedan riquezas. Dime, pues, la verdad, para que yo la sepa con exactitud. ¿Qué pueblo, qué tierra es ésta? ¿Qué mortales viven aquí? Pues con otros propósitos navegábamos la gran hondura hacia Pilos, desde Creta, de cuya raza nos gloriamos de ser. De hecho hemos llegado aquí con la nave mal de nuestro grado, deseosos de un viaje[91] por otro rumbo, por otros caminos. Pero alguno de los inmortales nos trajo aquí sin nosotros quererlo.

Respondiéndole, dijo el Certero Apolo.

—Extranjeros, que antes habitabais Cnoso, la bien arbolada, pero que ahora no os veréis ya más de regreso a tan encantadora ciudad, cada uno a sus hermosas moradas y con sus amadas esposas, sino que aquí ocuparéis un espléndido templo, el mío, honrado por numerosos hombres. Yo soy el hijo de Zeus, Apolo me glorío de ser. A vosotros os traje aquí por cima

[90] TUCÍDIDES I 5 trata de demostrar que la piratería no producía vergüenza, sino gloria, en la época heroica, entre otras cosas, por este tipo de preguntas, frecuentes en los poetas antiguos. Cf. *Odisea* III 71-74, IX 252-255.

[91] 'Viaje' y no 'regreso' de acuerdo con W. J. VERDENIUS, *Mnemosyne* 22 (1969), pág. 195.

de la gran hondura de la mar sin albergar malas intenciones, sino que aquí ocuparéis un espléndido templo, el mío, muy honroso para los hombres todos; conoceréis las determinaciones de los inmortales y por la voluntad de éstos seréis por siempre continuamente honrados por el resto de vuestros días.

Mas ea, a lo que os diga, obedeced inmediatamente. Primero, arriad velas aflojando las drizas. Varad luego el raudo bajel en tierra firme y sacad las mercancías y los aparejos de la equilibrada nave. Erigid asimismo un altar a la orilla de la mar, y, tras encender fuego y haber ofrecido blanca harina, elevad luego una plegaria dispuestos en torno al altar.

Así como yo al principio en la mar nebulosa, asemejándome a un delfín, salté sobre el raudo bajel, así invocadme con el nombre de delfinio. Y el propio altar será el «delfeo», conspicuo por siempre. Tomad la comida luego, junto al raudo bajel negro, y ofreced una libación a los dioses bienaventurados que ocupan el Olimpo. Mas cuando hayáis satisfecho el deseo del delicioso alimento, caminad junto a mí y entonad el *ié peán*[92] hasta que lleguéis al lugar en el que ocuparéis mi espléndido templo.

Así dijo. Y ellos lo oyeron atentamente y lo obedecieron. Primero arriaron velas y aflojaron las drizas. Asimismo amainaron el mástil en su soporte, soltando los estays. Luego desembarcaron en la orilla de la mar y vararon, fuera de la mar, en tierra firme, el raudo bajel, en la arena, bien arriba. A todo lo largo tendieron gruesas escoras y erigieron un altar a la orilla

---

[92] Himno cantado por hombres, caracterizado por un proemio del solista y el clamor ritual del coro, con el estribillo *ié paián.* Para más detalles cf. F. R. ADRADOS, *Orígenes de la lírica griega,* Madrid, 1976, págs. 21 ss. El peán fue el germen de los futuros juegos píticos y se cantaba en las competiciones de tocadores de cítara antes de la Primera Guerra Sagrada.

de la mar. Tras encender fuego y haber ofrecido blanca harina, lo invocaron como les había ordenado, dispuestos en torno al altar. Tomaron luego la comida junto al raudo bajel negro y ofrecieron una libación a los dioses bienaventurados que ocupan el Olimpo. Mas cuando hubieron satisfecho el deseo de bebida y comida, se pusieron en camino. Los guiaba naturalmente el soberano hijo de Zeus, Apolo, con la forminge en la mano, tañéndola admirablemente y caminando con paso gallardo y arrogante. Lo seguían marcando el compás los cretenses hacia Pito, y entonaban el *ié peán,* tal como son los peanes de los cretenses a los que la Musa, la diosa, les infundió en sus pechos el dulcísono canto.

Infatigables, ascendieron a pie la altura y en seguida llegaron al Parnaso y al lugar encantador donde iba a habitar, honrado por multitud de hombres. Mientras los conducía, les mostró el divino santuario y el espléndido templo. Mas el ánimo se turbaba en sus pechos; así que el patrón de los cretenses, preguntándole directamente, le dijo:

—¡Soberano! Puesto que nos has traído lejos de los nuestros y de la tierra patria, pues así fue grato a tu ánimo, ¿cómo viviremos ahora? Te urgimos a que nos lo expliques, pues esta encantadora tierra no es feraz en viñedos ni abundante en pastos, como para que podamos sustentarnos bien de ella y atender a la vez a los hombres.

Les dijo sonriendo el hijo de Zeus, Apolo:

—¡Hombres necios, desgraciados, que deseáis preocupaciones, terribles esfuerzos y angustias para vuestro corazón! Fácil es la explicación que os daré, y la infundiré en vuestras mentes. Que cada uno de vosotros, teniendo en la mano diestra el cuchillo, degüelle corderos sin cesar. Éstos los tendréis a vuestra

disposición generosamente, todos cuantos me traigan las gloriosas estirpes de los hombres.

Cuidad el templo, acoged a las gloriosas estirpes de los hombres que se congregarán especialmente aquí, según mi propósito, en cuanto se produzca alguna palabra o alguna acción irreflexiva o soberbia, que es la norma de los hombres mortales[93].

Otros hombres serán luego vuestros guías[94]. A su dictado estaréis sometidos por todos los días de vuestra vida.

Todo te queda dicho. Tú, guárdalo en tu fuero interno.

Así que te saludo a ti también, hijo de Zeus y Leto; y yo me acordaré también de otro canto y de ti.

---

[93] Se alude a la función del oráculo cuando se cometen acciones de las que hay que purificarse. Acepto para este discutido pasaje la interpretación de CÀSSOLA, *Inni...*, págs. 515-516.

[94] Se refiere a los Anfictiones. Cf. lo dicho en la *Introducción*.

HIMNO IV

A HERMES

INTRODUCCIÓN

1. *Hermes*

Hermes es una de las divinidades más versátiles dentro del panteón helénico, por lo que resulta particularmente difícil reducir a un esquema coherente la enorme multiplicidad de sus funciones. Uno de los aspectos de esta dificultad es la oscuridad que rodea la etimología de su nombre y la determinación de su entidad originaria, problemas íntimamente conexos. Los intentos de aclarar estas cuestiones han ido fundamentalmente por dos direcciones. Unos[1] creen que su nombre significaría 'dios del montón de piedras', término quizá prehelénico, en la idea de que la piedra posee un poder y puede ser objeto de culto. De este culto a la piedra pueden efectivamente encontrarse paralelos en Grecia, por ejemplo, en el *omphalós* délfico o en los pilares emplazados frente a la casa que luego caen bajo la advocación de Apolo Agieo. Según esta idea, la asociación de Hermes con la conducción de los muertos al

---

[1] Cf. L. PRELLER, C. ROBERT, *Griechische Mythologie* I, Berlín, 1894[4], pág. 385, nota 1; NILSSON, *Feste*..., 388 ss.; *Religión*..., páginas 139-140.

Hades se produciría por la identificación de Hermes con el *daimon* que habita en los túmulos sepulcrales. Era costumbre que los caminantes agregaran, al pasar por ellos, una piedra a estos montones, y de ahí el carácter de protector del viajero asignado a Hermes. El lugar originario de estos túmulos sería Arcadia, tierra de pastoreo, por lo que el démon del montón de piedras adviene protector de los rebaños. En último término, al primar el antropomorfismo en la religiosidad griega, se colocó un busto sobre la piedra mayor y de ahí procederían los Hermes que conocemos en época posterior, apenas más que un pilar con cabeza. Este punto de vista se vería apoyado por el hecho de que son escasos los templos dedicados a este dios.

El otro camino de investigar el origen de Hermes[2] pone su nombre en relación con la raíz *ser-* 'fluir' y lo hace originariamente una deidad ctónica de fecundidad, que promueve el crecimiento del rebaño. Toda una serie de rasgos de Hermes pueden explicarse, en efecto, desde este punto de vista: la piedra vertical asociada al dios, que es un símbolo fálico; su relación con la noche; el ser subterráneo (en efecto, en general, ctónico viene a equivaler a subterráneo) y de ahí, conductor de las almas al inframundo. Para mayor abundamiento, J. Chittenden[3] señala que en el monte Ida, en la gruta de Patsos, se venera en época histórica a Hermes y en época minoica a una divinidad femenina con un *páredros*, y concluye que Hermes deriva precisamente de este *páredros*.

---

[2] Cf. H. G. van Windekens, «Réflexions sur la nature et l'origine du dieu Hermès», *Rhein. Mus.* 104 (1961), 289-301, «Sur le nom de la divinité grecque Hermès», *Beitr. zur Nam.* 13 (1962) 290-292.

[3] J. Chittenden, «The Master of Animals», *Hesperia* 16 (1947) 89-114, «Diaktoros Argeiphontes», *Am. Journ. Arch.* 52 (1948) 24-33.

Sea como fuere, parece Hermes un dios de nombre prehelénico[4] y de origen indoeuropeo, cuyo paralelo más parecido lo señala Hiponacte[5] que lo identifica con el dios meonio (esto es, lidio) Candaules. La antigüedad de su presencia en territorio griego se atestigua por su aparición en las tablillas micénicas como *e-ma-a*$_2$. Entra a formar parte de la estructura familiar de los Olímpicos como hijo de Zeus y Maya.

Desentendiéndonos de su origen último, vamos a tratar ahora de definir brevemente algunas de sus funciones principales.

Hermes es un dios pastoril, pero más bien por su capacidad de multiplicar el ganado, como dios de fertilidad[6]. Aparece representado como crióforo, esto es, llevando un carnero a su espalda, y comparte con Apolo epítetos propios de esta función pastoril: *nómios*, *epimēlios* 'guardián del ganado', *oiopólos* 'ovejero', etcétera. Ello hace que el ámbito de su culto fuera siempre predominantemente popular, pero no exclusivamente, pues, como pone de relieve Càssola[7], se asociaba, como dios pastoril que era, a los primitivos jefes de la comunidad, asimismo pastores. De ahí la presencia de Hermes como divinidad tutelar de los Pelópidas, la más famosa dinastía mítica griega. Sin embargo, al evolucionar la estructura social y política griega, va quedando relegado a los ámbitos pastoriles.

De esta función principal pueden explicarse otras. Así, si tenemos en cuenta que en la sociedad pastoril primitiva el rebaño no siempre se acrecienta por medios legales, sino que el abigeato es un modo habitual de procurarse ganado, no es de extrañar que Hermes

---

[4] Cf. C. J. RUIJGH, «Sur le nom de Poséidon», *Rev. Ét. Gr.* 80 (1967), pág. 12.

[5] HIPONACTE, fr. 3 Adrados.

[6] Aspecto destacado por CÀSSOLA, *Inni...*, págs. 153-154.

[7] CÀSSOLA, *Inni...*, págs. 157-158.

sea también el protector de los ladrones, en especial, de los ladrones de ganado. Esta cualidad se manifiesta, además de en el episodio narrado por el himno, en su choque con el vigilante arquetípico, Argos, monstruo que, según unas versiones, poseía cuatro ojos y, según otras, múltiples, para rescatar a Ío. Este combate, que acaba con la muerte de Argos, le deja el sobrenombre de Argicida *(argeiphóntēs)*. Asimismo es el gran rival de otro vigilante arquetípico, el perro. Este rasgo puede notarse en el epíteto que le asigna Hiponacte en el fragmento arriba citado, 'ahorcaperros' y su capacidad de evitar su vigilancia es aludida también en el himno [8]. Es más, una cualidad muy típica del dios, su relación con la magia, se explica por algunos autores como la destreza del ladrón proyectada al plano sobrenatural. En este sentido, el caduceo, uno de sus símbolos, sería en origen bastón de pastor a la vez que varita mágica [9].

Una segunda función derivada de su carácter pastoril es su calidad de dios músico, inventor de instrumentos como la lira y la siringe, aunque la primera sería luego atributo de Apolo y la segunda de Pan, divinidades que en ciertos aspectos comparten sus características.

Su cualidad de dios pastoril no agota, sin embargo, la multiplicidad de las funciones de esta deidad premoral, símbolo de la astucia y la picardía, versátil e imprevisible. Es además un mediador entre dioses y hombres, dador de bienes y de males. De ahí que de un lado se le atribuya la ganancia inesperada (denominada *hérmaion)* y de otro se le considere un dios engañoso y embaucador. Pero su carácter de mediador se con-

---

[8] El paso de Hermes no notado por los perros en verso 145, y el hecho de que los perros no eviten el robo en 195-196. Cf. asimismo Hiponacte, fr. 79 Adrados.

[9] Y cetro del heraldo, otra de sus funciones, como se verá.

creta también en una función que no se le asigna en Homero, pero sí en los *Himnos* y en la literatura posterior, la de mensajero de los dioses, función que comparte con una divinidad femenina, Iris, la personificación del arco iris.

Sea por su carácter pastoril y por tanto nómada, o por su azarosa movilidad y versatilidad, se atribuye a Hermes la protección de caminantes y peregrinos, y de ahí, la de los comerciantes. Es el comercio actividad itinerante, acompañada imprevisiblemente de grandes éxitos o grandes fracasos. Esa es la razón de que caiga bajo la advocación de Hermes y no, como insinúa irónicamente el himno[10], porque la actividad comercial tenga puntos de contacto con el latrocinio. Hermes es así en toda Grecia el protector de los mercados, caminos y límites de los pueblos.

Por último, Hermes se asocia con la oscuridad y la noche, en lo que ambas tienen de azaroso e imprevisible, así como con la muerte. No es raro que una de sus funciones más conocidas sea la de *psychopompós*, conductor de almas a su última morada.

2. *El «Himno IV»*

El *Himno IV* plantea fundamentalmente el conflicto y reconciliación de Hermes con Apolo, trasunto de las coincidencias de funciones entre ambas divinidades, que se materializa en el robo del ganado y en el intercambio de atribuciones: Hermes logra quedarse a cargo de los rebaños de Apolo a cambio de su invento, la lira, que será atributo de Apolo. Con todo, en el transcurso del poema se narran una serie de episodios que ponen de manifiesto varios rasgos propios del dios y

---

[10] Versos 516-517.

aluden a cultos y oráculos relacionados con él. La crítica ha pretendido reducir a unidad el propósito del poeta y de ahí que se haya creído que tal propósito era expresar el deseo de Hermes de adquirir el reconocimiento olímpico (Ilgen, Gemoll) o la aspiración del dios a los privilegios de Apolo (Baumeister). En realidad lo que se pretende poner de manifiesto en el poema es el precoz genio del dios, capaz, en un solo día, de ser músico, ladrón de ganado, adivino, competidor de Apolo y aceptado en el Olimpo[11]. Sobre la posibilidad de ver en el conflicto entre ambas divinidades un correlato de la competencia entre burguesía y aristocracia, cf. la Introducción General § 7.

La versatilidad de Hermes tiene su correlato en la ágil disposición de los elementos en el propio himno, lleno de frescura, pero estas características del poema lo han convertido de un lado en el blanco de una determinada crítica que no ve en él una unidad originaria, de otro, su excepcionalidad lo hace especialmente difícil de fechar con los elementos de juicio habitualmente empleados para la datación de los himnos. En los párrafos siguientes pasaremos revista a estos temas: examinaremos los argumentos para afirmar o negar la unidad del himno, analizaremos la estructura del mismo, tal y como se nos ha transmitido; asimismo aludiremos a algunos de los motivos que aparecen en el poema y trataremos de dar un balance de los elementos de juicio que tenemos para datarlo.

3. *Unidad del poema*

El ritmo del *Himno IV* es aceleradísimo. El dios desarrolla actividades múltiples con una movilidad

[11] Cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 268.

asombrosa y se desenvuelve con rapidez en diversos episodios y en escenarios diferentes. Asimismo los temas aludidos proceden de variados orígenes. Todo ello provoca un cierto número de inconsecuencias para el analítico lector moderno. De ahí que se haya intentado corregir el texto de formas diversas e incluso no hayan faltado autores que niegan la posibilidad de atribuir el poema a un solo autor. De entre estos últimos destacamos a dos: Robert [12], que llega a distinguir hasta cuatro autores en la totalidad del himno, y Radermacher [13] que sólo distingue un segundo autor para los versos 513-580. Examinaremos, pues, la validez de los argumentos de uno y otro.

Robert cree distinguir un núcleo originario (el robo de las vacas por un Hermes que vive en una gruta) diversamente ampliado por tres continuadores, que añaden los episodios del sacrificio y la invención de la lira y sustituyen la gruta de Hermes por un palacio. Sus motivos son las inconsecuencias observables en el poema que en resumen son las siguientes:

a) El lugar de nacimiento del dios, que en unas partes del himno es una caverna brumosa (versos 6, 172, 229, 234, 359) y en otras un palacio maravilloso o un templo (versos 60, 65, 148, 284).

b) Hermes lamenta su pobreza en 168 ss., pero en el v. 61 se nos dice que su madre guarda grandes riquezas.

c) Hay inconsecuencias entre la afirmación de que la acción transcurre el cuarto día del mes (lunar) y las apariciones y desapariciones de la luna que se describen.

---

[12] C. ROBERT, «Zum homerischen Hermeshymnus», *Hermes* 41 (1906), 389-425.

[13] L. RADERMACHER, *Der homerische Hermeshymnus,* Viena, 1931.

d) La noche está varias veces a punto de acabar, pero tarda extraordinariamente en llegar el día.

e) Hermes tiene una piel de vaca para construir la lira (v. 49), aunque aún no ha inmolado las vacas.

f) En el v. 64 el dios está 'ávido de carne', pero luego no come de la carne robada.

Si bien estas razones podrían ser definitivas en una obra moderna, no lo son en un poema arcaico:

a) Nuestro concepto de 'gruta' es preciso y unívoco. Para el hombre arcaico, Hermes vive en una gruta, porque esa es la tradición, pero esa gruta es morada de un dios y, por tanto, debe ser espléndida. Asimismo, como centro de culto que es, debe poseer rasgos propios de un templo.

b) Hermes es 'pobre' con relación a la riqueza de, por ejemplo, el santuario délfico, pero no está, como dios que es, en la miseria.

c) El poema no es un tratado de astronomía, sino una narración maravillosa. Hermes es un dios camarada de la noche y la luna es su aliada. No aparece para no traicionar el robo, pero surge para iluminar el sacrificio [14].

d) El tiempo de duración de la noche no es excesivo, lo que ocurre es que la enorme rapidez del dios le permite llevar a cabo muchas acciones en un corto espacio de tiempo. Además, los conceptos de 'aurora', 'mañana', etc., así como las designaciones griegas de las horas inciertas entre el final de la noche y el principio del día no coinciden con las nuestras.

e) Sólo el racionalismo de los mitógrafos posteriores, como Apolodoro [15], puede notar la inconsecuencia

---

[14] HUMBERT, *Homère. Hymnes*, París, 1936, pág. 108, señala que hay otros elementos maravillosos en el poema, como son, por ejemplo, los perros que se entienden entre sí como seres humanos (verso 195) y el florecimiento de las ligaduras (verso 410).

[15] APOLODORO III 10, 2.

del uso de la piel de vaca y verse obligado a corregirla, situando la invención de la lira después del robo.

f) La avidez del dios no se debe tanto a su deseo de comer la carne, cuanto al de mostrar su fuerza y habilidad y afirmar sus derechos. Es avidez de robo, no de comida.

En resumen, ninguno de los argumentos planteados por Robert es decisivo para llegar a delimitar hasta cuatro autores.

Por su parte, Radermacher propone distinguir para los versos 513-580, un segundo autor que deseaba marcar las relaciones entre los dos oráculos vecinos, limitando las atribuciones proféticas del de Hermes y dándole la primacía al de Apolo. Esta opinión, seguida por varios estudiosos, puede basarse fundamentalmente en los siguientes puntos:

a) Apolo está tratado con respeto en los últimos versos, mientras que tiene un papel más ridículo en los versos anteriores.

b) Las palabras en boca de Apolo, versos 533-538, que traducen 'más la adivinación... por la que me suplicas', cuando no se ha descrito ninguna súplica de Hermes al respecto.

c) En que una vez lograda la concordia entre ambos dioses, los versos 503-512 parecen una continuación inútil.

Tampoco estos argumentos son definitivos:

a) Apolo no tiene en ningún momento un papel ridículo. Es más fuerte, no se deja engañar, adivina el escondite del ganado, etc.

b) Allen-Halliday-Sikes[16] señalan que 'suplicas' es una mala traducción, y que la correcta es 'preguntas'. Asimismo, que Hermes ha aludido de hecho a la adivinación en el verso 471.

---

[16] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, págs. 340-341.

c) Los mismos autores señalan que la pretendida 'inutilidad' del último episodio procede de nuestras opiniones preconcebidas y, además, que presuponer unidades diferentes más antiguas, sobre las que no sabemos nada, es un proceder poco ortodoxo. Consideran asimismo que este final define claramente las esferas de acción de ambos dioses, selladas por un intercambio. Después de cambiar la lira por el ganado, Hermes se consuela de su pérdida inventando la siringe y vuelve a dar garantías a Apolo sobre el respeto a su propiedad, a cambio de lo cual Apolo le da el caduceo y le explica el motivo de su negativa a concederle la adivinación.

Así pues, si bien es claro que el poeta ha combinado temas diversos de varios orígenes, así como leyendas tradicionales de diferentes lugares, no hay argumentos decisivos para pensar que el poema como tal haya sufrido reelaboraciones a manos de diversos autores.

4. *Estructura del «Himno»*

I.—Proemio (1-19).

1. Objeto del canto y mención de los padres del dios (1-5).
2. Amor furtivo de Maya y Zeus (6-9).
3. Nacimiento de Hermes (10-16).
4. «Programa» del himno (17-19)[17].

II.—Invención de la lira (20-61).

1. Marcha en busca de las vacas (20-23).
2. Encuentro con la tortuga (24-29).
3. Alocución de Hermes (30-38).
4. Fabricación de la lira (39-51).

[17] En estos versos se enuncia, condensada, la temática de himno.

5. Hermes canta, acompañándose con ella (52-56).
6. Contenido de su canto (57-61).

III.—El robo de las vacas de Apolo (62-104).

1. Transición (62-67).
2. Situación temporal y ambiental (68-72).
3. El robo (73-104).
   a) Trastrueque de huellas (73-78).
   b) Las sandalias (79-86).
   c) Encuentro con el viejo (87-93).
   d) Final del viaje nocturno (94-104).

IV.—Invención del fuego y sacrificio (105-141).

1. Invención del fuego (105-114).
2. El sacrificio (115-141).
   a) Sacrificio de dos vacas (115-119).
   b) Asado y consagración de los doce pedazos (120-129).
   c) Tentación momentánea vencida (130-133).
   d) Final del sacrificio (134-141).

V.—Hermes y Maya (142-183).

1. Vuelta del dios a casa (142-150).
2. Disimulo de Hermes (151-153).
(Fórmula de introducción de estilo directo 154).
3. Reconvención de la madre (155-161).
(Fórmula de cambio de interlocutor (162).
4. Respuesta de Hermes (163-181).
5. Cierre de la escena (182-183).

VI.—Apolo en busca del ganado (184-321).

1. Apolo busca el ganado (184-188).
(Fórmula de introducción de estilo directo 189).
2. Alocución de Apolo al anciano (190-200).
(Fórmula de cambio de interlocutor 201).

3. Respuesta del anciano (202-211)[18].
4. Apolo prosigue su camino (212-218).
5. Nueva alocución de Apolo (219-226).
6. Llegada a Cilene (227-234).
7. Disimulo de Hermes (235-242).
8. Registro de la casa (243-252).

(Fórmula de introducción de estilo directo 253).

9. Alocución de Apolo (254-299).

(Fórmula de cambio de interlocutor 260).

10. Respuesta de Hermes (261-277).
11. Cambio de interlocutor: actitudes de ambos (278-281).
12. Palabras de Apolo (282-292).
13. Los «presagios» de Hermes (293-300).
14. Nuevas palabras de Apolo (301-303).
15. Reacción de Hermes (304-306).
16. Pregunta de Hermes (307-312).
17. Las diferencias no se solucionan (313-321).

VII.—El juicio de Zeus (322-396).

1. Llegada y situación (322-329)[19].
2. Pregunta de Zeus (330-332).

(Fórmula de cambio de interlocutor 333).

3. Acusación de Apolo (334-364)[20].

(Fórmula de cambio de interlocutor 365-367).

4. Defensa de Hermes (368-386)[21].
5. Reacción y fallo de Zeus (387-396).

VIII.—Reconciliación de Apolo y Hermes (397-510).

1. Llegada de ambos al escondite del ganado (397-404).
2. Palabras de Apolo (405-408).
3. Intento fallido de atar a Hermes (409-416).
4. Hermes toma la lira y canta (417-426).

---

[18] El anciano, antes de dar una respuesta, contesta, como es usual en estas escenas, con una máxima general.

[19] El último verso introduce el estilo directo.

[20] Relato abreviado de lo ocurrido con numerosas repeticiones literales.

[21] Que contiene un juramento, versos 383-384.

5. Resumen del «himno» entonado por Hermes (427-433).
6. Apolo propone el pacto (434-462).
   a) Reacción ante el canto (434).
   (Fórmula de introducción de estilo directo 435).
   b) Propuesta de pacto (436-462).
   (Fórmula de cambio de interlocutor (463).
7. Respuesta de Hermes (464-495).
   a) Conciliación y elogio de Apolo (464-474).
   b) Accede a conceder la cítara a cambio de gloria (475-481).
   c) Necesidad de saber tocar el instrumento (482-488).
   d) Petición del ganado (489-495).
8. Intercambio de atributos (496-502).
9. Regreso al Olimpo y concordia (503-510).

IX.—Segundo pacto (511-578)[22].

1. Invención de la siringe (511-512).
(Fórmula de introducción de estilo directo 513).
2. Temores de Apolo (514-520).
3. Juramento de Hermes (521-524).
4. Respuesta de Apolo (524-573)[23].
   a) Preferencia por Hermes (524-528).
   b) La varita (528-532).
   c) Negativa de la adivinación (533-540).
   d) Condiciones de sus oráculos (541-549).
   e) Las abejas adivinas (550-566).
   f) Concesión del pastoreo (567-573).
5. Conclusión (574-578).

X.—Fórmula de saludo (579) y otra de transición (580).

5. *Algunos temas tratados en el «Himno»*

La temática central se asienta sobre dos ideas: la del dios niño embaucador y la explicación de los pun-

[22] Se trata de la parte sobre cuya pertenencia originaria al poema se discute, cf. *infra*.
[23] Se pasa del estilo indirecto al directo en el verso 526.

tos de contacto entre ambas divinidades. La idea de un dios embaucador es propia de la mentalidad primitiva y hay múltiples cuentos populares en las que aparece un niño precoz y tramposo, como Krishna en India, Vali en las leyendas nórdicas o Seragunting entre los dyaks. En cuanto a los puntos de contacto entre Apolo y Hermes, son múltiples: el ganado, la música, la adivinación, la guarda de la casa, las competiciones juveniles, etc. De ahí que el himno trate de explicar estas coincidencias como el resultado de un acuerdo entre los hermanos.

En esta temática central se van engarzando diversos episodios, que trataremos en orden de aparición. Para aplacar a Apolo, Hermes tiene que ofrecer algo a cambio, y ese algo es la lira inventada por el dios. El tema aparece recogido en otras versiones[24] con algunas variantes, y parece una leyenda relacionada con Cilene, en Arcadia. Es de señalar que la tortuga, cuyo caparazón se usa para la construcción del instrumento, se considera un amparo contra el maleficio[25]. En cuanto al instrumento en sí, recibe en el himno los nombres de lira (423), *chelys* esto es, 'tortuga' (153-242), 'forminge' (64, 506) y 'cítara' (499, 509, 515), usados como sinónimos, aunque al parecer eran primitivamente diferentes[26], y se nos describe como formado por una concha de tortuga como caja de resonancia, cubierta por una piel de vaca y con dos codos de madera unidos por un puente en el que se alinean las clavijas que tensan las cuerdas de tripa.

---

[24] Sófocles, *Los Rastreadores*, 303 ss., *Fragmentos* 36, 238, 414 Pearson, Escolio a Aristófanes, *Ranas* 231, etc.

[25] Cf. Plinio, *Historia Natural* XXXII 4, *Geopónicas* I 14, 8.

[26] No podemos entrar aquí en un análisis de la cuestión, sobre la cual cf. Allen-Halliday-Sikes, *Hymns...*, págs. 286-287; Cassola, *Inni...*, págs. 166-170, y bibliografía en 175.

Sigue el episodio del robo de las vacas, un mito antiguo que halla paralelos en otras historias de origen indoeuropeo, como en la narración védica en la que Ahi roba el ganado de Indra. El tema fue tratado asimismo por otros autores como Hesíodo, Sófocles, Antonino Liberal y Apolodoro [27]. Lo más destacado es el tratamiento poco relevante que tiene el viejo labrador en el himno. Hermes, como dios de fertilidad, le promete una buena cosecha a cambio de su silencio y el viejo lo traiciona, tras lo cual no se vuelve a hablar de él. En la versión de Antonino Liberal, que sitúa la acción en Arcadia, el viejo se llama Bato y, al conocer su traición, Hermes lo petrifica con su varita mágica. Es imposible saber si el origen de la leyenda hay que situarlo en Arcadia, como en la versión de Antonino Liberal, o en la región del Alfeo, como en nuestro himo.

El episodio del sacrificio se inicia con la mención de que Hermes inventa el fuego, lo que alinea al dios con los héroes de cultura como Prometeo y Foroneo [28] y se aviene bien con el carácter de inventor de Hermes. El sacrificio en sí es un *aítion*, ya que Hermes será posteriormente el *kéryx* (celebrante) de los sacrificios divinos y aquí cumple por primera vez su papel. El ritual propiamente dicho coincide sólo en parte con rituales conocidos, sin que se hayan podido explicar satisfactoriamente las variaciones. Sin entrar profundamente en una cuestión espinosa, hay que comenzar por decir que en Grecia se conocen dos tipos de sacrificio [29]. Uno, el

[27] Del tratamiento por HESÍODO no se conservan fragmentos, pero es aludido por ANTONINO LIBERAL 23. Cf. además SÓFOCLES, *Los Rastreadores*, APOLODORO III 10, 2. Sobre las diferencias entre ellos véase ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, págs. 271 ss.

[28] Cf. la *Forónida* en mis *Fragmentos...*

[29] Cf. K. MEULI, «Griechische Opferbräuche», en *Phyllobolia P. von der Mühll*, Basilea, 1946, págs. 185-288; W. BURKERT, *Homo Necans*, Berlín, 1972, así como el resumen de CÀSSOLA, *Inni...*, página 525.

holocausto, en el que las víctimas se queman o se destruyen en otra forma (arrojándolas al mar, por ejemplo). Este tipo de sacrificio es propio de dioses infernales, héroes o muertos. El segundo tipo, generalmente propio de los sacrificios a los Olímpicos, es aquel en el que los celebrantes comen de la carne de la víctima, y al dios se le quema la parte peor (huesos y grasa). La particularidad del sacrificio que realiza Hermes es que no se adapta bien a ninguno de los dos esquemas. Las doce partes aludidas en el verso 128 parecen corresponder a los doce Olímpicos [30], pero Hermes no come del animal, lo que lo sitúa como un sacrificio del primer tipo. Pero aún hay más rasgos extraños: Hermes es uno de los Olímpicos, esto es, además de celebrante, es uno de los doce incluidos en el sacrificio. Sin embargo, se abstiene de comer la carne. Este detalle se ha explicado variamente, bien por la atribución de la santidad al animal sacrificado [31], bien por una alusión a sacrificios incruentos en honor de Hermes, bien porque se sigue una tradición sobre los Doce Olímpicos en la que no se incluía a Hermes, bien porque el dios no había sido admitido aún entre ellos. Hermes hace tres partes del animal; se queda con la piel, que tradicionalmente corresponde al celebrante (y este hecho sirve al parecer de *aítion* de determinadas formaciones rocosas al aire libre cerca del Alfeo) [32], cuelga la parte

---

[30] GASTER, *Thespis*..., págs. 306-307, señala la presencia en múltiples rituales hetitas (Telipinu) e israelitas (por ejemplo, *Números* 29.17, *Reyes* 7.44, etc.) de una división de los sacrificios en doce partes con fines purgativos y observa el paralelo con *Himno a Hermes* 128, por lo cual tal vez la división en doce es un motivo antiguo sin relación con los Olímpicos, lo que solucionaría algunas dificultades.

[31] Idea de R. SMITH negada por ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns*..., pág. 305, señalando que tanta violación de esta santidad sería comerse al animal como lo era ya matarlo.

[32] No en la gruta con estalactitas en Pilo de Mesenia com

grasa y la carne, después de haberlas espetado y distribuido en doce partes, y quema completamente la cabeza y las pezuñas, práctica común en los sacrificios, aunque en ocasiones se conservara la cabeza.

Resulta interesante aludir al tema del juicio de Zeus, dado que los comentaristas le han prestado poca atención, aunque se trata de un tema antiguo. Es el mismo esquema narrativo que aparece en *Trabajos y Días* de Hesíodo. Dos hermanos (en la obra hesiódica Hesíodo y Perses) disputan por una propiedad y uno de ellos, tramposo y embaucador, trata de engañar al otro. El litigio acaba en un juicio. Pero el tema es anterior, como puso de manifiesto Walcot [33], quien lo relaciona con un episodio de una narración hetita, la historia de Appu [34], que tiene incluso más puntos de contacto con la temática de nuestro himno que con la de Hesíodo. Se nos narra en este cuento que, a la muerte de su padre, Appu, dos hermanos, llamados uno Recto y otro Malo, y cuyos caracteres corresponden a sus nombres, se reparten sus bienes. Malo intenta engañar a Recto dándole una mala vaca y quedándose él con un buen buey de arar, y posteriormente [35] trata de repetir sus engaños, hasta que ambos acuden al dios del Sol como instancia legal superior, que da el triunfo a Recto [36].

---

quiere K. O. MÜLLER, «Die Hermes-Grotte bei Pylos», en GERHARD, *Hyperboreisch-römische Studien* I, 1833, pág. 310.

[33] P. WALCOT, *Hesiod and the Near East*, Cardiff, 1966, páginas 98-99.

[34] Recientemente editada con traducción y comentario por J. SIEGELOVÁ, *Appu-Märchen und Hedammu-Mythus (Stud. zu Bogatz. Text.* 14), Wiesbaden, 1971, cf., asimismo, mis *Textos...*

[35] Aunque la tablilla en esta parte está destrozada y no es posible seguir la línea de la narración con entera claridad.

[36] El paralelo no es único. Cf. en Egipto la lucha de Seth y Orus o el tema de la ceguera de Verdad por Falsedad. Cf. R. CLARK, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Londres, 1959; E. S. MELTZER, *Journ. Near East. Stud.* 33 (1974), 154-157, y E. F. WENTE

Es curioso señalar que Apolo y Hermes son asimismo hermanos (en cuanto que hijos de Zeus ambos) y que el robo de las vacas por parte de Hermes se debe a una reclamación de éste por participar de una propiedad al parecer de los dioses en general[37]. Ambos acuden a la instancia legal superior, Zeus, poseedor de la balanza de la justicia, y el juicio acaba con la concordia entre ambos, sólo que en el caso del *Himno a Hermes*, el tema se hace entrar en un juego de elementos diferentes como son las funciones compartidas de ambos dioses y, por tanto, la invención de la lira, etc.

El último tema que va a interesarnos es el oráculo que Apolo concede a Hermes en los versos 550 ss. y la hipotética identificación del mismo con la tradición de las Trías. El himno se limita a contarnos el origen de un oráculo de Hermes, que probablemente se situaba cerca del santuario délfico y se basaba en la observación de las abejas, probablemente de la dirección de su vuelo (cf. v. 558-559). Esta asociación de la abeja con la profecía no es excepcional. Se pueden señalar diversos paralelos[38], como Yamo el adivino, que se nutre con veneno de abejas[39], la pitia, denominada Abeja, y las leyendas referentes a Trofonio en Lebadea, Beocia[40]. Aún remontándonos a más atras, en el ya citado mito hetita de Telipinu el dios de la Tempestad manda a una abeja a buscar al dios de fertilidad desaparecido[41]. Lo que no queda claro es si el himno se refiere

en W. K. SIMPSON, R. O. FAULKNER y E. F. WENTE, *The Literature of Ancient Egypt*, New Haven, 1972, 127-132.

[37] Cf. la nota 60.

[38] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 542.

[39] PÍNDARO, *Píticas* IV 59-60.

[40] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 542, señala que Trofonio se confunde con Hermes en CICERÓN, *De la naturaleza de los dioses* III 6. Cf. más paralelos en ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 3 7

[41] GASTER, *Thespis...*, págs. 304-305, interpreta el valor con-

a mujeres cambiadas en abejas o mujeres aladas con cuerpo de abeja de las que existen representaciones figuradas.

Según Apolodoro[42], Hermes logra de Apolo la adivinación por medio de guijarros *(psêphoi)*, esto es, la cleromancia, consistente en sacar de una vasija guijarros o tejuelos. Estos guijarros se llamaron también *thriaí*, y este nombre, Trías, se aplica a las Ninfas que personificaban este procedimiento de adivinación. Basándose en esta y en otras fuentes, Hermann sustituyó en el verso 552 *semnaí* 'venerables' por *Thriaí* 'Trías' y traducía 'Existen unas muchachas, las Trías, nacidas hermanas'..., etc. Esta propuesta ha tenido éxito. Algunos autores la introducen en el texto, otros dejan el texto como está, pero creen que el autor se refiere a las Trías sin nombrarlas. No obstante, Càssola[43] pone de manifiesto que este aserto es infundado, porque Apolodoro no sigue la versión del himno en otros muchos puntos y, además, porque es claro que en el himno no se habla de una cleromancia, sino de adivinación basada en el vuelo de las abejas.

6. *Época y lugar de composición del «Himno»*

Resulta tarea difícil la de fechar este curioso himno. La pretensión de autores como Eitrem o Graefe de datarlo en el siglo V a. C. por consideraciones de lengua y estilo no es convincente. La datación se hace especialmente difícil por la excepcionalidad de su léxico (el poema abunda en palabras que sólo aparecen en él en

dido por las creencias populares a las abejas y a la miel y presenta paralelos.

[42] APOLODORO III 10,2, cf. la nota de Frazer en su edición, tomo 2, págs. 10-11.

[43] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 543.

toda la literatura griega) y de sus fórmulas. En cuanto al contenido, tampoco es válido para suministrar elementos de juicio claros. No ayuda gran cosa la forma de la varita de Hermes y su relación con el caduceo que se ha tratado de valorar sin resultados convincentes. Lo único evidente es que la alusión a la lira de siete cuerdas hace imposible que el himno sea anterior al siglo VII a. C., época en que el instrumento se crea en la realidad. Humbert [44] apunta al último tercio del siglo VI a. C., cuando ya Delfos, tras la destrucción de Crisa, puede estar llena de ofrendas [45]. Un intervalo de setenta años precedería al drama satírico de Sófocles, los *Rastreadores* que alude al mismo tema. En cambio, una fecha tardía, apoyada por las semejanzas del himno con la comedia, ha quedado claramente desestimada por Allen-Halliday-Sikes [46].

En cuanto al lugar de composición, se ha apuntado que su autor podría ser beocio, por sus alusiones a Onquesto y a itinerarios dentro de Beocia, mientras otros, basándose en la particularidad del sacrificio a los Doce Dioses y sus similitudes con los trágicos y el drama satírico ático, han tratado de defender un origen ático del poema. Càssola resume la cuestión [47] diciendo que lo único que puede afirmarse es que el poeta de nuestro himno procedía de una escuela diferente de la que da lugar a la *Ilíada* y a la *Odisea*.

---

[44] HUMBERT, *Hymnes*..., págs. 114-115.

[45] Cf. los versos 178-181.

[46] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns*..., pág. 269.

[47] CÀSSOLA, *Inni*..., pág. 174.

A Hermes

Canta, Musa, a Hermes, hijo de Zeus y Maya[48], que tutela Cilene y Arcadia, pródiga en rebaños[49], raudo[50] mensajero de los inmortales, al que parió Maya, la Ninfa de hermosos bucles, tras haberse unido en amor a Zeus, ella, la diosa venerable.

Evitó la compañía de los dioses bienaventurados habitando en el interior de una muy umbrosa gruta. Allí el Cronión solía unirse con la Ninfa de hermosos bucles en la oscuridad de la noche[51], mientras el dulce sueño retenía a Hera la de níveos brazos y pasaba inadvertido a los dioses inmortales y a los hombres mortales.

Pero, cuando se cumplía el designio del gran Zeus y la décima luna se fijó ya en el cielo[52], él lo sacó a la luz y sus acciones quedaron al descubierto. Así que entonces la Ninfa parió un niño versátil, de sutil ingenio, saqueador, ladrón de vacas, caudillo de sueños, espía de la noche, vigilante de las puertas, que rápidamente iba a realizar gloriosas gestas ante los ojos de los dioses inmortales.

---

[48] Maya es una de las Pléyades, cf. *Titanomaquia*, fr. 10.

[49] Como dios pastoril, Hermes tutela la región pastoril por excelencia, Arcadia, en la que se alza el monte Cilene. En él hay varias grutas y en algunas de ellas huellas de un culto antiguo.

[50] Sobre las interpretaciones antiguas y modernas de *erioúnios*, cf. *Forónida*, fr. 5, e Introducción, en mis *Fragmentos*...

[51] Sigo la interpretación para *nyktós amolgôi* consagrada por la tradición y explicada por M. Durante en *Stud. Mic. ed Eg. An.* 11 (1970), 54-57.

[52] Esto es, se cumplió el décimo mes lunar y por tanto Maya acaba su gestación.

Nacido al alba, tañía la lira a mediodía y por la tarde robó las vacas del Certero Apolo, el cuarto día del mes[53], en el que lo parió la augusta Maya. Cuando saltó de las inmortales entrañas de su madre, no aguardó mucho tiempo tendido en la sacra cuna, sino que se puso en pie de un salto y andaba ya buscando las vacas de Apolo, tras franquear el umbral del antro de alta bóveda.

Al encontrarse allí una tortuga, logró una dicha infinita: Hermes fue en efecto el primero que se fabricó una tortuga musical[54]. Ésta se le puso por delante a las puertas del patio[55], pastando ante su morada la hierba lozana con andares retozones. El raudo hijo de Zeus se echó a reír al verla y en seguida le dirigió la palabra:

—¡He aquí un presagio muy favorable para mí! No lo desdeño. ¡Salud, figura encantadora, que ritmas la danza[56], camarada del banquete! Bienvenida es tu aparición. ¿De dónde viene este hermoso juguete? Una tornasolada concha es tu atavío, tortuga que vives en los montes. ¡Bien! Te cogeré y te llevaré a mi morada. En algo me serás útil. No te despreciaré, sino que será a mí al primero al que beneficiarás. Mejor estar en casa, pues es peligroso lo de puertas afuera[57]. Tú se-

---

[53] Que se consagraba a Hermes y era considerado día de buena suerte.

[54] Esto es, una lira hecha con un caparazón de tortuga como caja de resonancia.

[55] La gruta de Hermes toma en el himno el aspecto de la casa homérica, con puerta del patio, sala (*mégaron*, v. 146), vestíbulo (*próthyron*, v. 158), etc. También en Homero tiene patio la gruta de Polifemo, *Odisea* IX 462.

[56] Es dudoso si se trata de una ironía sobre el paso lento de la tortuga o una alusión a su función, una vez convertida en lira, de acompañar a la danza, lo que iría en consonancia con el epíteto siguiente, 'camarada del banquete'.

[57] Esta misma frase proverbial aparece en HESÍODO, *Trabajos*

rás, en efecto, un amparo contra el muy penoso maleficio, en vida, y si mueres, podrías entonces entonar un canto extremadamente hermoso.

Así habló, y, al tiempo que la levantaba con ambas manos, marchó en seguida adentro de su morada, llevando su encantador juguete. Luego, pinchando con un cincel de grisáceo hierro, vació el meollo de la montaraz tortuga.

Como cuando un pensamiento fugaz atraviesa por el ánimo de un varón al que asedian múltiples preocupaciones o como cuando saltan desde los ojos las miradas chispeantes, así pensaba a la vez la palabra y la acción el glorioso Hermes. Una vez que cortó en sus justas medidas tallos de caña, los atravesó, perforando el dorso, a través de la concha de la tortuga. Alrededor tendió una piel de vaca, con la inteligencia que le es propia, le añadió un codo, los ajustó a ambos con un puente y tensó siete cuerdas de tripa de oveja, armonizadas entre sí.

Cuando lo hubo construido, en posesión de un juguete encantador, lo tentaba con el plectro cuerda a cuerda. Al toque de su mano, sonó prodigiosamente y el dios lo acompañaba con su hermoso canto, practicando la improvisación, como los muchachos en la flor de la juventud se zahieren con descaro en los banquetes [58].

Cantaba a Zeus Crónida y a Maya de hermosa sandalia, cómo antaño conversaban con amorosa camaradería, declarando así su propia estirpe de glorioso nom-

---

y Días, 365, sin que ello pueda interpretarse como plagio de un poeta por el otro como se ha pretendido.

[58] Alude a las improvisaciones jocosas en los banquetes, y algunos consideran que el poeta está pensando concretamente en los celebrados el día cuarto de cada mes en honor a Hermes. Cf. la queja de Hermes en ARISTÓFANES, *Pluto* 1126 acerca de la torta que se le amasaba ese día.

bre, y honraba asimismo a las sirvientas y las espléndidas moradas de la Ninfa, los trípodes en la casa y los perennes calderos.

Esas cosas cantaba, mas en su mente tramaba otras. Llevándose la hueca forminge la dejó en su sacra cuna. Ávido de carne, saltó fuera de la sala fragante hacia una atalaya, meditando en su mente un excelso engaño, como los que disponen los salteadores en la hora de la negra noche.

El Sol se hundía bajo la tierra, en el Océano con sus corceles y el carro[59], cuando Hermes llegó a la carrera a los umbrosos montes de Pieria[60]. Allí las divinas vacas de los dioses bienaventurados ocupaban su establo paciendo en prados encantadores, jamás segados. De entre ellas entonces el hijo de Maya, el vigilante Argicida, separó del rebaño cincuenta vacas de fuerte mugido. Las arreaba, descarriadas, por el terreno arenoso, trastrocando sus huellas. Pues no se olvidaba de su habilidad para engañar, cuando ponía del revés las pezuñas; las de delante, atrás, y las de atrás, delante, y él mismo caminaba de frente[61].

Unas sandalias se tejió en seguida sobre las arenas de la mar, con mimbre, impensables e inimaginables, obra prodigiosa, añadiéndoles tamarices y ramas de mirto.

---

[59] Sobre el viaje del Sol, cf. la introducción a la *Titanomaquia* en mis *Fragmentos*...

[60] Pieria se halla al pie del Olimpo; de ahí que sea el lugar propio de encontrarse unas vacas que en algunos pasajes, como éste, se dice que pertenecen a los dioses en general y en otros a Apolo en particular. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns*..., pág. 291 señalan que según la analogía con los Himnos Védicos, parece probable que en la forma más antigua del mito el ganado fuera del Sol y luego de Apolo, como dios solar. Cf. *Odisea*, XII 127 donde el ganado pertenece al Sol (Helios).

[61] Las vacas andan de espaldas y Hermes camina detrás mirando hacia ellas.

Una vez que hubo gavillado una brazada de ramas lozanas, ató firmemente bajo sus pies las ligeras sandalias con la misma hojarasca que el ilustre Argicida había arrancado para encubrir su ruta desde Pieria, como el que se apresura por un largo camino usando sus propios recursos.

Lo vio un anciano que aparejaba su floreciente viña, cuando se dirigía hacia el llano a través de Onquesto, que brinda lechos de hierba.

Le dirigió primero la palabra el hijo de la gloriosa Maya:

—Anciano cargado de hombros que escardas tus plantas. Sin duda andarás sobrado de vino cuando todas estas produzcan. En cuanto a ti, aunque lo hayas visto, haz como si no lo hubieses visto, y aunque hayas oído, se sordo, y calla, no sea que lo tuyo sufra algún daño.

Mientras decía esto seguía arreando, reunidas, las poderosas cabezas de las vacas.

Muchos montes umbrosos, valles sonoros y llanuras florecidas atravesó el ilustre Hermes. Su lóbrega cómplice, la divina noche, tocaba casi a su fin y sobrevenía de prisa la menestral[62] aurora. Acababa de subir a su atalaya la divina Luna, la hija de Palante[63], el soberano de excelsos pensamientos, cuando el audaz hijo de Zeus arreó sobre el río Alfeo las vacas de ancha testuz de Febo Apolo. Infatigables, llegaron al establo de elevado techo y a los abrevaderos, frente a una excelente pradera.

Allí, cuando hubo apacentado bien de hierba a las vacas de fuerte mugido y las hubo arreado, reunidas, al establo, mientras ramoneaban el trébol y la juncia

---

[62] Esto es, que señala a los artesanos la hora del trabajo.

[63] Esta genealogía sólo aparece en este poema. En HESÍODO, *Teogonía* 371-372, y en el *Himno XXXI* el padre de la Luna es Hiperión, hermano de Palante.

bañada de rocío, recopiló muchos maderos y ejercitó el arte del fuego. Tras tomar una espléndida rama de laurel, la hizo girar en una de granado apretada en su palma y exhaló una ardiente vaharada.

Hermes en efecto inventó por primera vez los enjutos y el fuego[64]. Tomando muchos leños secos, los amontonó apretados, abundantes, en un hoyo soterraño. Centelleó la llama lanzando a bastante distancia un soplo de fuego terriblemente abrasador.

Mientras avivaba el fuego la fuerza del ilustre Hefesto, arrastró puertas adentro dos vacas mugidoras de torcidos cuernos, junto al fuego. Su fuerza era mucha. A ambas las derribó al suelo de espaldas, jadeantes, e inclinándose, las hizo rodar, punzándoles los meollos. Empalmaba tarea con tarea, tajando las carnes pingües de grasa. Asaba a la vez, ensartados en espetones de madera, trozos de carne, el lomo, ración que honra, y la negra sangre aprisionada en las vísceras. Todo aquello quedó allí, en su sitio. En cuanto a las pieles, las tendió sobre una aspérrima roca. Aún ahora después de eso, al cabo de mucho tiempo siguen allí, pese al incalculable tiempo transcurrido. Pero luego Hermes de alegre talante sacó los pingües frutos de su tarea sobre una laja lisa y trinchó doce pedazos adjudicados por suerte e hizo de cada uno un honor perfecto[65].

Fue entonces cuando el glorioso Hermes anheló el rito de las carnes. Pues el aroma lo desasosegaba, aun tratándose de un inmortal, de dulce que era. Pero ni así se dejó convencer su audaz ánimo, por más que

---

[64] Aquí, como en el verso 25 ('Hermes fue, en efecto, el primero que se fabricó una tortuga musical') se insiste en la actividad creadora del dios.

[65] Esto es, trozos selectos del animal sacrificado que se reservan para los personajes a los que más se respeta. Sobre la posible relación con los doce dioses, cf. la introducción y la nota 30.

lo deseaba, para hacerlo pasar por su sacro gaznate, sino que depositó en el establo de elevado techo las grasas y las abundantes carnes y las colgó luego en alto, como conmemoración de su latrocinio recién cometido. Tras colocarles encima leños secos, consumió bajo la llamarada del fuego las patas enteras y las cabezas enteras. Y cuando hubo cumplido todo como era debido, el dios arrojó sus sandalias en el vorticoso Alfeo, apagó las brasas y echó arena sobre la negra ceniza hasta el final de la noche. Hermosa brillaba sobre él la luz de la Luna.

Luego llegó en seguida a las divinas cumbres de Cilene, mañanero, y no se lo encontró en el largo camino ninguno de los dioses bienaventurados ni de los mortales hombres. Ni siquiera aullaron los perros. El raudo Hermes, hijo de Zeus, pasó al sesgo a través de la cerradura de la sala, semejante al aura otoñal, como niebla. Se encaminó en derechura al espléndido santuario de la caverna moviendo quedo los pies. Pues no hacía ruido como cuando se anda sobre el suelo. Raudamente se metió en la cuna el glorioso Hermes y yacía envuelto con pañales en torno a sus hombros, como un niño pequeño, jugueteando entre sus manos con el lienzo alrededor de sus rodillas y manteniendo la encantadora tortuga a la izquierda de su mano. Mas no le pasó inadvertido el dios a la diosa, su madre. Y ella le dijo estas palabras:

—¿Y tú, qué, taimado? ¿De dónde vienes aquí en medio de la noche, vestido de desvergüenza? Ahora estoy segura de que tú atravesarás el vestíbulo muy pronto, cargado de irrompibles ataduras, por las manos del hijo de Leto, en vez de andar como un salteador, robando de vez en cuando por los valles. ¡Vuélvete por donde has venido! ¡Tu padre engendró un gran tormento para los hombres mortales y los dioses inmortales!

A ella le respondió Hermes con astutas palabras:

—Madre mía, ¿por qué intentas amedrentarme como a un crío pequeño, que conoce muy pocas maldades en su mente y, asustadizo, teme las riñas de su madre? Yo en cambio me consagraré al mejor oficio, cuidando constantemente como un pastor de mí y de ti. Y no nos resignaremos a permanecer aquí ambos, los únicos entre los dioses inmortales sin ofrendas y sin plegarias, como tú sugieres. Es mejor convivir por siempre entre los inmortales, rico, opulento, sobrado de sementeras, que estar sentado en casa, en la brumosa gruta. En cuanto a la honra, también yo conseguiré el mismo rito que Apolo. Y si no me lo concediera mi padre, yo mismo intentaré, que puedo, ser el caudillo de los salteadores. Y si me sigue la pista el hijo de la muy gloriosa Leto, creo que se encontrará con otra cosa, y de más envergadura. Pues iré a Pitón, para allanar su vasta morada. De allí saquearé en abundancia hermosísimos trípodes y calderos, así como oro, y en abundancia, reluciente hierro y mucho ropaje. Tú lo verás, si quieres.

Así conversaban entre ellos el hijo de Zeus egidífero y la venerable Maya.

La Aurora mañanera, trayendo la luz a los mortales, surgía del Océano de profunda corriente. Y Apolo llegó en su marcha a Onquesto, encantadora arboleda consagrada al conductor del carro subterráneo[66], el de poderoso bramido. Allí encontró al anciano, aquel bruto[67]

[66] Sobre este epíteto, cf. la introducción al *Himno XXII*.

[67] 'Bruto' traduce el término *knṓdalon*, que suele aplicarse a animales, originariamente 'animal que muerde'. Aquí se aplica al anciano, pues no parece sostenible la idea de ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 312, según la cual *knṓdalon* es una forma de denominar a su asno y 'cercado de su viña' es aposición, por lo que consecuentemente traducen: 'encontró al anciano apacentando su bruto, cercado de su viña, junto al camino'.

que aparejaba junto al camino el cercado de su viña. Le dirigió la palabra el primero el hijo de la gloriosísima Leto:

—Anciano que siegas las zarzas de la herbosa Onquesto. Desde Pieria vengo aquí en busca de unas cabezas de ganado, todas vacas, todas retorcidas de cuernos, de mi rebaño. El toro pastaba solo aparte de los demás. Era negro y cuatro perros de feroz mirada seguían tras él, puestos de acuerdo como personas. Esos se quedaron allí, perros y toro, lo que realmente es una sorpresa. Las vacas se fueron nada más ponerse el sol de un tierno prado, de un dulce pasto. Dime, anciano ya ha mucho nacido, si es que viste a un varón que recorría el camino de estas vacas.

Contestándole dijo el anciano estas palabras:

—Amigo mío, ardua cosa es decir todo cuanto podría verse con los ojos, pues muchos viandantes recorren el camino. Unos, proponiéndose maldades sin cuento, otros, cosas extraordinariamente buenas, van y vienen y difícil es conocer a cada uno. Por mi parte, yo estuve todo el día hasta la puesta de sol cavando en la colina del viñedo, tierra de vides, pero a un muchacho sí que me pareció verlo, noble amigo, pero con seguridad no lo sé; aquel muchacho acompañaba unas vacas de hermosa cornamenta. Era pequeño, llevaba una varita y caminaba en zigzag. Pero las llevaba hacia atrás y tenía sus cabezas vueltas hacia él.

Así dijo el anciano, y el dios, al oír sus palabras, siguió su camino más aprisa. Vio un ave de presa de extensas alas y al punto supo que el ladrón era el hijo de Zeus Cronión[68]. Así que se lanzó impetuosamente el soberano hijo de Zeus, Apolo, hacia la sacra Pilos[69],

[68] Apolo, cuya capacidad profética se da por supuesta, reconoce la verdad en este caso practicando la ornitomancia, una variedad de su mántica.

[69] Evidentemente la Pilo de Trifilia (no la de Mesenia del

en busca de sus vacas de tortuoso caminar, cubierto en sus anchos hombros por una oscura nube. Descubrió sus huellas el Certero flechador y dijo estas palabras:

—¡Ah! ¡Qué gran maravilla es ésta que veo con mis ojos! Estas son las huellas de las vacas de recta cornamenta[70], pero están dirigidas en sentido contrario hacia el prado de asfódelo. Mas las pisadas no son de varón ni de mujer, ni de grisáceos lobos, ni de osos, ni de leones. Ni siquiera creo que sean de un centauro[71] de velludo cuello, quienquiera que sea el que da unas zancadas tan monstruosas con sus rápidos pies. Terribles son las de un lado del camino, y más terribles aún las del otro lado.

Diciendo esto se lanzó el soberano hijo de Zeus, Apolo, y llegó al monte de Cilene cubierto de vegetación, a la muy umbrosa cavidad de la roca donde la Ninfa inmortal había parido al hijo de Zeus Cronión. Una encantadora fragancia se esparcía por la sacra montaña, y muchas ovejas de ahusadas patas pacían la hierba. Allí fue donde franqueó presuroso el pétreo umbral, hacia la nebulosa gruta, el propio Certero flechador, Apolo.

Cuando el hijo de Zeus y Maya vio encolerizado por sus vacas al Certero flechador Apolo, se hundió entre sus perfumados pañales y, como cubre la ceniza de leña muchas brasas de los tueros, así se escondía Hermes al ver al Certero flechador. En pocos instantes ovilló su cabeza, manos y pies, como un niño recién bañado que

---

mismo nombre), dado que el sacrificio de las vacas tiene el Alfeo como escenario.

[70] Aunque para un lector moderno pueda resultar chocante que se denomine aquí a las vacas como 'de recta cornamenta' cuando en el verso 192 se las ha llamado 'retorcidas de cuernos', esto no es extraño en la épica arcaica, en la que estos epítetos son meramente ornamentales.

[71] Sobre los Centauros, cf. la introducción a la *Titanomaquia* en mis *Fragmentos*...

reclama el dulce sueño, mas realmente estaba despierto y tenía la tortuga bajo el sobaco.

Reconoció, y no se equivocó, el hijo de Zeus y Leto, a la bellísima Ninfa montaraz y a su hijo, un niño pequeño que se cubría con engañosas mañas. Mirando en derredor cada rincón de la espaciosa morada, tomó la reluciente llave y abrió tres estancias llenas de néctar y de encantadora ambrosía. Mucho oro y plata había dentro, y muchos vestidos de la Ninfa, de púrpura y blancos, como los que albergan las sacras moradas de los dioses bienaventurados. Una vez que hubo examinado los rincones de la espaciosa morada el hijo de Leto, le dirigió la palabra al glorioso Hermes:

—Niño que estás tendido en la cuna, confiésame el paradero de las vacas, de prisa, porque rápidamente ambos disputaremos y no de forma cortés, pues te cogeré y te arrojaré al nebuloso Tártaro, a la tiniebla malhadada y sin salida, y ni tu madre ni tu padre te sacarán de nuevo a la luz, sino que vagarás bajo tierra, acaudillando humanas pequeñeces [72].

Hermes le respondió con astutas palabras:

—¡Hijo de Leto! ¿Qué crueles palabras son éstas que me has dirigido? ¿Y qué es eso de que vienes aquí en busca de tus camperas vacas? No las vi, no me enteré de ello, ni oí el relato de otro. Ni podría denunciarlo,

[72] Se han dado varias interpretaciones a *olígoisi met'andrásin*, casi todas pensando en la atribución a Hermes de la función de *psychopompós* o conductor de las almas. Mientras GEMOLL traduce 'a pocos hombres' (irónico por 'ningún'), ALLEN-HALLIDAY-SIKES piensan que se trata de 'niños' (por su parte HUMBERT apunta que, niño como es, sólo podría dirigir almas de niños muertos) y RADERMACHER cree que se trata de 'hombres de pequeño tamaño' sobre la base de que los muertos se consideraran de menor tamaño. CÀSSOLA sugiere que *olígos* tiene el griego el sentido de 'de poco valor' y traduce 'vanas apariencias de hombres'. Nuestra traducción es deliberadamente ambigua, en una cuestión no resuelta satisfactoriamente.

ni podría ganarme siquiera una recompensa por la denuncia. Tampoco tengo el aspecto de un varón robusto, como para ladrón de vacas. Ese no es asunto mío. Antes me interesan otras cosas: me interesa el sueño, la leche de mi madre, tener pañales en torno a mis hombros y los baños calientes. ¡Que nadie sepa de dónde se produjo esta disputa! Sin duda sería un gran motivo de asombro entre los inmortales que un niño recién nacido atravesara la puerta de la casa con camperas vacas[73]. Lo que dices es un disparate. Nací ayer. Mis pies son débiles y bajo ellos la tierra, dura. Mas si quieres, pronunciaré el gran juramento por la cabeza de mi padre. Aseguro que ni yo mismo soy el culpable, ni vi a otro ladrón de tus vacas, cualesquiera que sean las vacas ésas. Sólo he oído lo que se cuenta de ello.

Así habló, y lanzando miradas rápidas de sus párpados, zarandeaba sus cejas mirando aquí y allá y dando grandes silbidos[74] como el que oye palabras sin importancia.

Sonriendo dulcemente le dijo el Certero Apolo:

—¡Buena pieza! ¡Embaucador, marrullero! En verdad estoy seguro de que muchas veces, tras forzar por la noche casas bien pobladas, dejarás a más de un hombre en el puro suelo, llevándote sus enseres por la casa sin ruido, por la manera en que hablas. Asimismo afligirás a muchos camperos pastores en las gargantas del monte cuando, deseoso de carne, vayas al encuentro de las manadas de vacas y rebaños de ovejas. Pero ¡ea!, para que no duermas el último y postrero sueño, ¡baja de tu cuna, camarada de la negra noche! Pues sin duda ese privilegio tendrás en el futuro entre los inmortales: ser llamado por siempre Cabecilla de los Ladrones.

---

[73] Apolo ha registrado la casa en la idea de que sus vacas estaban allí.

[74] Para aparentar indiferencia.

Así dijo y, tomando al niño, lo llevaba Febo Apolo. Entonces, el poderoso Argicida dejó ir intencionadamente un presagio mientras era llevado en brazos, un insolente servidor de su vientre, un descomedido mensajero. Inmediatamente después de ello, estornudó[75]. Lo oyó Apolo y soltó de sus manos a tierra al glorioso Hermes. Se sentó delante de él y, aun ansioso de continuar el camino como estaba, en son de burla le dirigió estas palabras a Hermes:

—¡Ánimo, niño de pañales, hijo de Zeus y Maya! Encontraré después las poderosas testuces de mis vacas, incluso con estos presagios, y tú por tu parte, guiarás mi camino.

Así dijo, y se puso en pie raudamente Hermes Cilenio, caminando con premura. Con sus manos se echaba sobre ambas orejas el pañal que envolvía sus hombros, y dijo estas palabras:

—¿Por dónde me llevas, Certero, el más violento de los dioses todos? ¿Acaso me provocas, encolerizado en tal medida por culpa de tus vacas? ¡Ay!, ¡ojalá pereciera la raza de las vacas! Pues yo al menos no robé tus vacas, ni vi a otro, cualesquiera que sean las vacas ésas. Sólo he oído lo que se cuenta de ello. Dame reparación, o recíbela, en presencia de Zeus Cronión.

Mas cuando hubieron cuestionado cada detalle cuidadosamente, Hermes el ovejero[76] y el ilustre hijo de Leto, marchaban con intenciones diferentes (el uno hablaba con franqueza y no injustamente tenía prisionero por causa de sus vacas al glorioso Hermes, mientras que éste, el Cilenio, con sus añagazas y ladinas

---

[75] El estornudo es considerado buen presagio en Grecia. En cambio no hay paralelos griegos (sí en época medieval, según recoge Radermacher) de que también el pedo se considerara un presagio, como aquí.

[76] Se alude a la futura función del dios de cuidar los rebaños de Apolo.

palabras quería engañar al del Arco de Plata): pero ahora, por muy astuto que fuese, se había encontrado con otro lleno de recursos; caminaba raudamente luego por la arena, delante, y detrás iba el hijo de Zeus y Leto.

En seguida llegaron a la cima del Olimpo, fragante de incienso, ante el padre Cronión, los hermosísimos hijos de Zeus, pues allí se hallaba para ambos la balanza de la justicia[77].

Un rumor de conversaciones llenaba el Olimpo nevado. Los imperecederos inmortales se reunían desde la aurora de flores de oro[78]. Se detuvieron Hermes y Apolo, el del Arco de Plata, ante las rodillas de Zeus. Y éste, Zeus, el que truena en lo alto, interrogó a su ilustre hijo y le dijo estas palabras:

—Febo, ¿de dónde nos traes esta grata presa, un niño recién nacido que tiene el porte de un heraldo?[79]. ¡Serio es este asunto que llega ante la asamblea de los dioses!

Le respondió entonces Apolo, el Certero Soberano:

—Padre, en seguida vas a oír un relato, y no sin importancia, tú que me injurias en la idea de que sólo yo soy amante del botín. Encontré un niño, este agudo saqueador, en los montes de Cilene, tras haber recorrido gran parte del país, falaz como yo al menos nunca vi a otro de los dioses ni de cuantos hombres embaucadores hay sobre la tierra. Tras robarme del prado mis vacas, se fue arreándolas al atardecer, por la orilla de la mar muy bramadora, encaminándolas en derechu-

---

[77] En Homero Zeus usa la balanza para pesar las suertes de la muerte: *Ilíada* VIII 69, XXII 209. Aquí se alude a la balanza como símbolo de la equidad y justicia.

[78] Sobre la traducción de los compuestos de *-thrónos* cf. *Himno III*, nota 75.

[79] Nueva alusión a las futuras funciones del dios, como la de 'ovejero' en verso 314.

ra hacia Pilos. Las huellas eran dobles, desmesuradas, como para admirarse, y obra de una ilustre divinidad. En cuanto a estas vacas, el negro polvo que conservaba sus huellas las mostraba en dirección al prado de asfódelo. Y él mismo, inaccesible, sin que nada se pudiera contra él, no caminaba ni sobre sus pies, ni a gatas por la región arenosa, sino que, con otra ocurrencia, trazaba huellas ambiguas, y tal como si alguien anduviera sobre árboles jóvenes.

Mientras caminó por la región arenosa, todas sus huellas se destacaban con facilidad en el polvo. Pero cuando hubo atravesado el gran sendero de arena, se hizo en seguida invisible el rastro de las vacas y el suyo, por un terreno duro. Sin embargo, lo vio un hombre mortal, cuando arreaba en derechura hacia Pilos la raza de las vacas de ancha testuz. Mas una vez que las hubo encerrado con tranquilidad y hubo acabado el escamoteo de una parte a otra del camino, se echó en la cuna, semejante a la negra noche [80], en la brumosa gruta, en tinieblas, y ni siquiera un águila de aguda visión lo habría descubierto. Se frotaba continuamente con sus manos los ojos, tratando de disimular su astucia. Él mismo luego me dijo claramente estas palabras: «No las vi, no me enteré de ello, ni oí el relato de otro. Ni podría denunciarlo, ni podría ganarme siquiera una recompensa por la denuncia».

Después de que hubo hablado así, se sentó Febo Apolo. Hermes pronunció otro discurso entre los inmortales y se dirigió hacia el Cronión, soberano de los dioses todos:

—Zeus padre, sin duda que te diré la verdad, pues soy franco y no sé mentir. Llegó a mi casa en busca de

---

[80] Esta fórmula aparece en *Ilíada* I 47 referida precisamente a Apolo, con el sentido de 'rápido y amenazador'. Quizá aquí se parodia la expresión homérica, o se insiste en que se trata de una llegada 'a oscuras e insidiosa'.

las vacas de tortuoso paso hoy, nada más salir el sol, y no llevaba consigo ni testificante ni testigo de vista de los dioses inmortales[81]. Me instaba a confesar bajo violenta coacción. Muchas veces me amenazaba con arrojarme al ancho Tártaro, porque él posee la tierna flor de la juventud ganosa de gloria y yo en cambio nací ayer (y eso lo sabe también él mismo), sin que tenga tampoco el aspecto de un varón robusto como para ladrón de vacas. Créeme, pues te glorías de ser mi padre[82], que no me llevé las vacas a casa (¡ojalá fuera yo rico!) ni atravesé el umbral. Lo declaro sinceramente[83]. Mucho reverencio al Sol[84] y a los demás dioses; a ti, te quiero, y a él le tengo un respetuoso temor. También tú sabes que no soy culpable, así que pronunciaré un gran juramento. ¡No, por estos pórticos hermosamente adornados de los inmortales! Yo un día le haré pagar con creces su implacable rapto, por fuerte que sea. ¡Pero tú protege a los más jóvenes!

Así habló guiñando los ojos[85] el Cilenio Argicida. Sostenía el pañal con el brazo y no lo soltaba.

Zeus se echó a reír de buena gana al ver al niño bribón que negaba con habilidad y experimentada-

---

[81] Hermes señala que Apolo ha acudido a juicio sin cumplir los requisitos legales, que consisten en la presencia de un testificante (esto es, una persona requerida por el demandante para dar testimonio) o un testigo de vista, alguien que casualmente vio la escena sobre la que debe declarar. Cf. G. Nenci en *Par. del Pass.* 13 (1958), 221-241. Además, Apolo lo ha raptado, como el propio Hermes declara en el verso 385.

[82] Parodia de la expresión épica normal 'gloriarse de ser hijo de alguien'.

[83] Hermes no se atreve a mentir ante Zeus, sino dice una verdad a medias. Efectivamente no se llevó las vacas a su casa sino a una cueva, y no atravesó el umbral, sino se deslizó por la cerradura.

[84] Aludido aquí como divinidad a la que se invoca en los juramentos en su calidad de dios que todo lo ve.

[85] Como símbolo de picardía.

mente el asunto de las vacas. Ordenó que ambos, teniendo un ánimo concorde, emprendieran la búsqueda y que Hermes el mensajero[86] guiara y señalara, sin dobleces de pensamiento, el lugar en donde había escondido las vigorosas testuces de las vacas. El Crónida hizo una señal con su cabeza y obedeció el ilustre Hermes, pues fácilmente se hacía obedecer la mente de Zeus egidífero.

Apresurándose ambos, los hermosísimos hijos de Zeus se encaminaron a Filos, la arenosa, sobre el vado del Alfeo y llegaron a los campos y al establo de elevado techo, donde medraba el ganado en las horas de la noche. Hermes entró allí luego en la rocosa gruta y sacó a la luz las poderosas testuces de las vacas, y el hijo de Leto, que miraba desde lejos, vio las pieles de vaca sobre una roca inaccesible y en seguida le preguntó al glorioso Hermes:

—¿Cómo pudiste, bribón, degollar dos vacas, siendo un recién nacido y pequeño? Yo mismo me inquieto de tu fuerza en el futuro. Es preciso que no crezcas mucho más, Cilenio, hijo de Maya.

Así dijo y con sus manos le echó alrededor fuertes ataduras de sauzgatillo. Pero éstas en seguida echaban raíces bajo sus pies en tierra allí mismo, como acodos, entramadas con facilidad entre ellas y sobre todas las camperas vacas, según designios de Hermes el disimulador[87]. Apolo quedó atónito al verlo. Entonces el poderoso Argicida miró de soslayo a tierra, ansioso por ocultar su mirada de fuego.

---

[86] 'Mensajero' es una de las traducciones tradicionales de la palabra *diáktoros*, cuya etimología y significación siguen siendo dudosas.

[87] Esta capacidad de Hermes, propia de un dios de vegetación, se repite en otro episodio que narra PAUSANIAS II 31, 10. Heracles apoyó su clava en una estatua de Hermes Poligio en Trezén y la clava radicó y creció como un árbol. El paralelismo fue señalado por S. EITREM, *Rhein. Mus.* 44 (1909), 333-335.

Al gloriosísimo hijo de Leto, al Certero flechador, lo aplacó con gran facilidad, como quería, aun cuando era poderoso. La lira, a la izquierda de su mano[88], la tentaba con el plectro cuerda a cuerda. Al toque de su mano sonó prodigiosamente. Se echó a reír Febo Apolo regocijado y en su fuero interno penetró el encantador sonido de la música sobrenatural y se adueñó de él, de su corazón, un dulce deseo mientras lo oía. Tañendo deliciosamente su lira se paró el hijo de Maya, confiado ya, a la izquierda de Febo Apolo y, en seguida, tañendo sonoramente su cítara, entonó su canto a modo de preludio y lo acompañaba su voz encantadora, celebrando a los dioses inmortales y a la tierra tenebrosa, cómo se originaron en un principio y cómo obtuvo su parte cada uno[89]. Honró con su canto de entre los dioses primero a Mnemósine[90], madre de las Musas, pues ella tenía bajo su tutela al hijo de Maya. Y de acuerdo con su edad y cómo nació cada uno, honró a los dioses inmortales el ilustre hijo de Zeus, narrándolo todo con orden y tañendo la cítara sobre su brazo. A Apolo un incontenible deseo se le apoderó del ánimo en su pecho. Y dirigiéndose a él, le dijo en aladas palabras:

—Matarife, esforzado marrullero, camarada del banquete. Estás interesado por una cosa que vale por cincuenta vacas; creo que dirimiremos tranquilamente nuestras diferencias desde hoy. Mas ahora dime, versátil hijo de Maya, ¿acaso te acompañaron desde tu

---

[88] Esto es, 'apoyada sobre el brazo izquierdo' (como se indica en 433).

[89] El tema del canto de Hermes es un mito teogónico, cf. la introducción a la *Titanomaquia* en mis *Fragmentos*...

[90] Esto es, la Memoria, ya que las Musas son originariamente divinidades de la Memoria que asisten al aedo para que pueda recordar los versos que canta de memoria. Mnemósine tutela a Hermes en tanto que poeta.

nacimiento estas prodigiosas habilidades o alguno de los inmortales o de los hombres mortales te concedió este excelente don y te enseñó el canto divino? Maravilloso es este son recién aparecido que escucho. Aseguro que no lo ha aprendido ninguno de los varones ni de los inmortales que poseen olímpicas moradas, fuera de ti, salteador, hijo de Zeus y Maya. ¿Qué habilidad es esta? ¿Qué música de irresistibles preocupaciones? ¿Cuál es el camino hacia ella? Pues francamente es posible obtener tres cosas a la vez: alegría, amor y dulce sueño. También yo, en efecto, soy compañero de las Musas del Olimpo a las que atraen los coros y la espléndida ruta del canto, la floreciente cadencia y el deseable clamor de las flautas[91]. Pero pese a todo, jamás otra cosa atrajo tanto a mi ánimo entre las diestras habilidades de los jóvenes en los banquetes.

Te admiro, hijo de Zeus, por eso. ¡Con qué encanto tañes la cítara! Ahora, puesto que, con lo pequeño que eres, ya concibes gloriosas ocurrencias, siéntate, amigo, y atiende con tu ánimo a quienes son mayores que tú. Pues de hecho habrá para ti gloria entre los dioses inmortales. Para ti mismo y para tu madre. Eso te lo diré francamente. Sí, por esta lanza de madera de cornejo, yo te sentaré sin duda entre los inmortales como glorioso y próspero guía, te obsequiaré espléndidos presentes y no te engañaré al final.

Hermes le respondió con astutas palabras:

—Me interrogas, Certero, con habilidad. Pero yo no rehúso en absoluto que accedas a mi destreza. Hoy mismo la conocerás. Quiero ser amistoso contigo tanto de intención como de palabra. Tú en tu fuero interno todo lo conoces bien. Pues te asientas el primero entre los inmortales, hijo de Zeus, valeroso y fuerte. Te ama

---

[91] Al parecer único instrumento musical existente hasta que Hermes inventa la lira.

el prudente Zeus con toda justicia y te ha proporcionado espléndidos presentes y honras. Dicen que tú, Certero, aprendiste de la profética voz de Zeus los oráculos. Pues de Zeus vienen los vaticinios todos. Que tú eres rico en ellos ahora, también yo mismo lo sé, hijo[92]. Y depende de tu arbitrio el aprender lo que desees.

Pero, puesto que tu ánimo se ve impulsado a tañer la cítara, acompáñate, tañe la cítara y, recibiéndola de mí, conságrate a estos júbilos. Y tú, amigo, concédeme la gloria. Canta teniendo en las manos esta compañera de voz sonora, que sabe expresarse con hermosura, bien y según orden. En adelante llévala tranquilo al floreciente banquete, a la danza encantadora y a la ronda ganosa de gloria, alegría de la noche y del día. Si alguno la templa, instruido con habilidad y práctica, con sus sones enseña toda clase de cosas gratas al espíritu, tañida con facilidad tras delicadas experiencias y huyendo de un penoso esfuerzo. Pero si alguno, inexperto, la tienta por primera vez con violencia, no hará más que dar notas fuera de tono en vano.

Depende de tu arbitrio el aprender lo que desees. De seguro que te la regalaré, ilustre hijo de Zeus. Yo por mi parte, Certero, por el monte y el llano nutridor de corceles llevaré a pastar a los pastizales a las camperas vacas. Allí las vacas, uniéndose a los toros, parirán en abundancia promiscuamente machos y hembras. Ninguna necesidad hay de que, por muy ganancioso que seas, permanezcas tan violentamente irritado.

Dicho esto, se la tendió. La aceptó Febo Apolo y le puso en la mano a Hermes de buen grado un reluciente látigo y le encomendó el pastoreo de sus vacas. Y lo

[92] Hermes, que se da cuenta de que se ha adueñado de la situación, adopta con Apolo un aire paternal. El texto, de todas formas, es dudoso. Cf. CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 539.

aceptó el hijo de Maya, gozoso. Tomando la cítara a la izquierda de su mano el ilustre hijo de Leto, Apolo, el Certero Soberano, la tentaba con el plectro cuerda a cuerda. Al toque de su mano sonó prodigiosamente y el dios la acompañó con un hermoso canto[93].

Luego condujeron ambos las vacas hacia el sacratísimo prado. Y ellos, los hermosísimos hijos de Zeus, se apresuraron de vuelta hacia el muy nevado Olimpo, deleitándose con la forminge. Se gozó, como es natural, el prudente Zeus, y los unió a ambos en amistad. Así que Hermes conservó de continuo su afecto al hijo de Leto, como todavía ahora. La prueba es que le concedió al Certero flechador la cítara encantadora. Y él, experto, la tañía sobre su brazo.

Mas luego a él mismo se le ocurrió el procedimiento de otra sabiduría. Creó el sonido de las siringes, audible de lejos. Entonces el hijo de Leto le dijo estas palabras a Hermes:

—Temo, hijo de Maya, taimado mensajero, que me robes la cítara a la vez que el curvado arco[94], pues tienes de Zeus el honor de haber instituido los trueques entre los hombres en la tierra que a muchos nutre. Pero si te avinieras a pronunciarme el gran juramento de los dioses, o asintiendo con tu cabeza o sobre la poderosa agua de la Estige, todo lo que hicieras sería grato y querido a mi corazón.

Entonces el hijo de Maya, prometiéndolo, asintió con la cabeza que no robaría nada de lo que el Certero flechador poseyera ni siquiera se acercaría a su sólida morada. Así que Apolo, el hijo de Leto, asintió con su cabeza en concordia y amistad que ningún otro de

---

[93] Repetición con ligeras variantes de los versos 53-54 y 419-420.

[94] En efecto, hay testimonios de que Hermes le robó el arco a Apolo, cf. HORACIO, *Odas* I 10, 9-12 (el carcaj), LUCIANO, *Diálogos de los dioses* VII 1, Escolio a *Ilíada* XV 256.

entre los inmortales le sería más querido, ni dios ni mortal prole de Zeus[95]:

—Haré un pacto perfecto entre los inmortales y a la vez de entre todos fiadero en mi corazón y honrado. Mas luego te daré una hermosísima varita de abundancia y riqueza[96], de oro, de tres hojas, que te conservará sano y salvo, llevando a cumplimiento todos los decretos de palabras y de buenas obras cuantos aseguro haber aprendido de la profética voz de Zeus.

Mas la adivinación, queridísimo vástago de Zeus, por la que me preguntas, es palabra divina el que no la aprenda ni siquiera otro de los inmortales. Eso lo conoce la inteligencia de Zeus. Pero yo al menos asentí con la cabeza, garantizándolo, y pronuncié un gran juramento; que ningún otro de los dioses imperecederos, fuera de mí, conocería la perspicaz determinación de Zeus. Así que tú, hermano de la áurea varita, no me instes a revelar las palabras divinas cuantas medita Zeus, cuya voz se oye a lo lejos.

De los hombres dañaré a uno, beneficiaré a otro, pastoreando las múltiples estirpes de los hombres no dignos de envidia. De mi profética voz se beneficiará cualquiera que llegue, según el canto y el vuelo de las aves oraculares[97]. Ése se beneficiará de mi profética voz y no lo engañaré. Pero el que, fiado en las aves de falibles augurios, quiera interrogar el oráculo en contra de nuestra voluntad y entender más que los dioses que

---

[95] Pese al paso abrupto del estilo indirecto al estilo directo no es necesario suponer aquí una laguna, cf. CÀSSOLA, *Inni...*, página 540.

[96] Probable referencia al caduceo, atributo tradicional de Hermes.

[97] Al parecer, en época primitiva se observaba el vuelo de las aves para tratar de averiguar si el dios estaba dispuesto a responder. Por tanto, una interpretación errónea del vuelo de las aves puede provocar una interpretación errónea del oráculo entero, cf. CÀSSOLA, *Inni...*, págs. 541-542, con bibliografía.

por siempre existen, lo aseguro, hace su camino en balde y yo no aceptaré sus ofrendas.

Te diré otra cosa, hijo de la gloriosísima Maya y de Zeus egidífero, raudo démon de los dioses. Hay unas venerables muchachas, hermanas de nacimiento, que se ufanan de sus raudas alas. Son tres y, con la cabeza cubierta de blanco polen[98], habitan su morada al pie de la garganta del Parnaso. Son maestras, por su cuenta, de una adivinación a la que, aún de niño, me dedicaba con mis vacas. Mi padre no se preocupaba de ello. Desde allí luego, volando de una parte a otra, se nutren de los panales y dan cumplimiento a todas las cosas. Cuando, nutridas de rubia miel, entran en trance, consienten de buen grado en profetizar la verdad. Pero si se ven privadas del dulce manjar de los dioses, mienten[99] entonces agitándose unas a otras[100]. En adelante te las concedo. Y tú, interrogándolas sinceramente, regocija tu mente. Y si conocieras a algún varón mortal, a menudo podría oír tu profética voz, si tiene esa suerte. Ten eso, hijo de Maya, y apacienta las camperas vacas de tortuoso paso, los corceles y los mulos sufridos para el trabajo[101].

* * *

[98] No, como quieren ALLEN-HALLIDAY-SIKES 'harina', basándose en el hecho de que las canéforas se cubrían la cabeza con harina.

[99] Aquí, como antes al hablar de los errores de interpretación del vuelo de las aves, se insinúa una explicación sobre la posibilidad de que un oráculo sea falso. Sobre las propiedades de la miel, cf. nota 41.

[100] Todos los códices presentan en vez de éste (y uno, además de él) otra variante: 'intentan entonces guiar por un camino descarriado'.

[101] Hay una laguna en el texto. EVELYN-WHITE, siguiendo a ALLEN, la suple así, en dos versos: 'Así dijo. Y desde el cielo, el propio Zeus dio confirmación a sus palabras. Y ordenó que sobre las aves oraculares todas'...

... sobre los leones de feroz mirada, los jabalíes de blancos colmillos, los perros y los corderos, cuantos nutre la ancha tierra y sobre todos los ganados, gobernara el glorioso Hermes, y que él solo fuera el mensajero perfecto para Hades, el cual, por poco dado a los dones que sea, le concederá una recompensa y no la más pequeña [102].

Así mostró su aprecio por el hijo de Maya el soberano Apolo, con toda clase de prendas de amistad, y el Cronión añadió su favor. Y a todos los mortales e inmortales los acompaña. Pocas veces beneficia, pero continuamente embauca, en la lóbrega noche, a las estirpes de los hombres mortales.

Así que te saludo a ti también, hijo de Zeus y Maya; que yo me acordaré también de otro canto y de ti.

---

102 No está claro a qué recompensa alude el poeta, pero probablemente al hecho de que su rango entre los Olímpicos será aceptado incluso por el dios infernal.

Himno V

A AFRODITA

INTRODUCCIÓN

1. *Afrodita*

Afrodita en la religión griega es, fundamentalmente, la personificación de un instinto: el instinto sexual. Es la divinidad de la belleza y el deseo, del amor y de la fertilidad y ello en diferentes facetas. Limitada por Hesíodo su función al amor entre seres humanos[1], en el *Himno V* su poder afecta también a los animales e incluso en diversas fuentes[2] aparece como potencia erótica cósmica. Por otra parte, si bien algunos autores deslindaban sus funciones de las de Hera, que sería la protectora del matrimonio[3], esta distinción es enormemente inestable y no compartida por la mayoría de los autores. Asimismo, como diosa del amor que es, la prostitución no podría quedar fuera de su ámbito, y de ahí que se venere una Afrodita Porne en Abido y una Afrodita Hetera en Éfeso y Atenas, a cuyos templos acudían las profesionales del oficio más antiguo del mundo. Tenemos noticias incluso de que en ciertos lu-

---

[1] Hesíodo, *Teogonía* 205-206.

[2] Por ejemplo, Esquilo, fr. 125 Mette.

[3] Esquilo, *Euménides* 213-218.

gares de su culto se practicaba la prostitución sagrada. Un desarrollo aún más peculiar de su relación con los sexos lo constituye el hecho de que en diversas representaciones aparece una Afrodita barbuda[4], como síntesis de ambos sexos en una sola divinidad, antecedente de lo que sería posteriormente Hermafrodito.

En cuanto a su inclusión en el panteón griego, hay fundamentalmente dos versiones sobre su nacimiento. Mientras en la *Ilíada* se la presenta como hija de Zeus y Dione, Hesíodo la describe como nacida de la espuma del mar[5], surgida en torno a los genitales de Urano cortados y arrojados al agua por su hijo Crono. Ya en el tema de sus orígenes vemos plasmada la diversidad como característica de la diosa.

Aparece asimismo asociada a Ares, otra divinidad que constituye la mera personificación de un instinto, de la que es hermana, según algunos autores[6] o, según otros, amante[7], y casada con Hefesto, el dios artesano.

El culto de Afrodita se extendía principalmente por el Peloponeso, pero sus santuarios más importantes fueron siempre los que los propios griegos consideraron siempre originarios, los de las islas de Citera y Chipre.

Es evidente, tanto por su nombre, de etimología no dilucidada, pero casi con entera seguridad no griego, como por sus características, que Afrodita tiene un origen asiático, dentro del confuso ámbito de las diosas-madre. Sin que realmente se haya podido clarificar del todo la compleja maraña de elementos que configuran esta multiforme divinidad, se han puesto de manifiesto diversos datos sueltos que apuntan a estos orígenes.

---

[4] Abundante documentación en CASSOLA, *Inni*..., págs. 230 ss.

[5] A causa de una etimología popular que relaciona su nombre de origen desconocido con gr. *aphrós* 'espuma'.

[6] *Ilíada* V 359.

[7] *Odisea* VIII 267.

Por citar algunos, podemos reseñar en primer lugar que ya las fuentes clásicas apuntaban un origen fenicio de los santuarios más antiguos de la diosa, Chipre y Citera. En segundo lugar es de destacar que su leyenda de la relación con Anquises se localiza en el monte Ida, de Asia Menor. En tercer lugar, hay múltiples puntos de contacto entre Afrodita y las diosas semíticas de la fecundidad y el amor como Ištar (o Astarté), como son el epíteto Urania, que corresponde al carácter celeste de Ištar, las palomas que son atributo de ambas, la prostitución sagrada que se practicaba en sus templos, y especialmente la existencia al lado de la diosa de *páredroi*, esto es, de dioses o héroes subordinados a ella, con los que se unen y que tienen un trágico final, como Hipólito o Adonis (que no es más que una helenización del semítico *Adôn* 'señor'), correspondientes al Tammuz de Ištar, etc. En cuarto lugar, se han visto también en Afrodita similitudes con la diosa anatolia Kybebe. La afinidad entre estas divinidades permitió una incesante asimilación a la esfera de Afrodita de un número enorme de elementos originariamente diversos, lo que complica extraordinariamente la determinación de funciones y los constituyentes originarios de la diosa [8].

2. *El «Himno V»*

El *Himno V* es, por muchos aspectos, singular dentro de la colección, y es esta singularidad precisamente la que ha suscitado un gran interés por su estudio y un abundante número de trabajos sobre el tema.

Si bien un himno como el de Deméter puede definirse claramente como un *hierós lógos*, destinado a expli-

[8] Cf. la interesante introducción al himno de CASSOLA, *Inni...*, páginas 227 ss.

car el origen de un culto, no es este claramente el caso del *Himno V*, lo que ha provocado que no cesen las discusiones entre quienes pretenden ver en él una obra profana, incluso minimizadora o burlesca de lo sacro y quienes lo califican como una aretalogía de la diosa. Asimismo, la proximidad de su estilo al homérico lleva a algunos autores a considerarlo como contemporáneo del poeta de la *Ilíada* o incluso como obra de Homero; a otros, en cambio, a tenerlo como una imitación tardía. Por último, resulta asimismo confusa la intención del poeta; si pretende glorificar a Afrodita o bien a los Enéadas, descendientes de la unión de la diosa con Anquises.

Dejando para más adelante la discusión de algunos de estos aspectos [9], la lectura de este conflictivo himno nos lo presenta como una pequeña obra maestra [10], como un poema en el que se combina la técnica reflexiva de Hesíodo con la dramática de Homero más que ningún otro [11], y cuyo autor dosifica con maestría una temática de contrastes: la juventud y la vejez, el disfrute amoroso y la vergüenza, el carácter efímero del mortal y su imposibilidad de adecuarse a la eterna juventud de la diosa, combinando asimismo efectos solemnes y cómicos como la reacción de Anquises ante la epifanía de Afrodita o especialmente la digresión sobre Titono, una de las creaciones más cómicamente estremecedoras que ha alumbrado la fantasía mitopoética

---

[9] No podemos entrar aquí en un análisis detallado de cada uno. Cf. la bibliografía para más datos.

[10] Si bien la valoración estética del poema no siempre ha sido positiva, cf. H. PODBIELSKI, *La Structure de l'Hymne homérique à Aphrodite à la lumière de la tradition littéraire*, Wrocław, 1971 páginas 11-12.

[11] Cf. H. N. PORTER, «Repetition in the Homeric Hymn to Aphrodite», *Am. Journ. Phil.* 70 (1949), 270, y PODBIELSKI, *Structure...*, pág. 94.

griega. Y todo ello bajo el *leit-motiv* del dulce deseo, presente siempre en todos los temas de un himno que constituye, por afirmación o por contraste, la evidencia del poder de las *erga* de Afrodita.

3. *Estructura del «Himno V»*

La estructura del himno es impecable y una muestra de la riqueza de posibilidades de los procedimientos de composición arcaicos. Los diferentes elementos aparecen artísticamente enlazados en una organización sabia. La unidad del poema, pese a las abundantes digresiones, está perfectamente conseguida, aunque es evidente que al final hay huellas de la confluencia de dos redacciones originarias.

Esquemáticamente, la estructura del *Himno V* es la siguiente [12]:

I.—Proemio (1-52).

1. Invocación y tema de la obra: el poder de Afrodita (1-6).
2. Digresión, excepciones a la regla (7-33) [13].
    - a) Atenea (8-15).
    - b) Ártemis (16-20).
    - c) Hestia (21-32).
3. Nueva enunciación del poder de Afrodita, clímax: Zeus (34-44).

---

[12] Somos deudores fundamentalmente del excelente libro sobre el tema de PODBIELSKI, *Structure*..., sobre el que se elabora este esquema.

[13] Obsérvese la composición en anillo de la digresión, enmarcada por los versos 7 y 33, casi idénticos. La palabra que la introduce, *trissás*, indica ya que la estructura de la digresión es tripartita (lo cual es típico de la poesía arcaica y especialmente de este poema). Las dos primeras divinidades se tratan de forma paralela; en oposición a las acciones de Afrodita se explica en qué ámbito se mueve la actividad de cada una. La alusión a Hestia, en cambio, tiene la forma de un breve relato.

4. Inversión de papeles: Zeus infunde en ella el amor (45-52).

II.—Cumplimiento del designio de Zeus (53-167).

1. Presentación de Anquises; amor de Afrodita (53-57).
2. El aderezo de Afrodita (escena típica) (58-67) [14].
3. Llegada al Ida; la diosa como fuerza elemental (68-74) [15].
4. El encuentro (75-80).
   a) Llegada (75).
   b) Situación (76-80) [16].
   c) Disfraz de Afrodita (81-83).
   d) El aderezo de la diosa; descripción (84-90) [17].
5. Alocución de bienvenida de Anquises (93-107) [18].
   a) Posibilidades de que sea una de cinco diosas, con sus atributos (93-99).
   b) Promesa de fundar su culto (100-102).
   c) Súplica (102-106).
   (Fórmula de cambio de interlocutor, 107).
6. Contestación de Afrodita (108-142).
   a) Falsa identidad de la diosa (108-116) [19].
   b) Falso rapto (117-129) [20].

---

[14] Cf. escenas paralelas en *Odisea* VIII 362-366 y en el aderezo de Afrodita narrado en las *Ciprias*.

[15] La introduce una fórmula típica que aparece en *Ilíada* VIII 47. Sobre la escena cf. *Odisea* X 212-219.

[16] También en composición en anillo. El verso 76 es aproximadamente igual al 79. La digresión explica por qué se halla solo Anquises.

[17] Reelaboración de los versos 58-67, que completa la descripción que en ellos se dio.

[18] La mitad del verso 91 es la consecuencia de lo anterior: la contemplación de la diosa hace que el amor se apodere de Anquises. La segunda mitad del verso sirve de introducción a sus palabras. Toda su alocución tiene la forma de un himno cultual.

[19] Resulta curiosa la digresión en anillo (verso 113 casi igual a 116) que explica el porqué la diosa conoce su lengua.

[20] Narración iniciada y acabada con la mención del Argicida Se incluye una escena típica del viaje por tierra y por mar semejante a la narrada en el *Himno II*.

c) Solicitud de matrimonio en forma de súplica (130-142).

7. Unión de la diosa y el mortal (143-167).

a) Cambio de interlocutor e indicación de la situación (143-144).

b) Alocución de Anquises (145-154).

b_1) una condicional recoge en breve la narración de Afrodita (145-148).

b_2) aceptación de la diosa (148).

b_3) hipérbole, ningún dios lo detendrá (149-150).

b_4) crescendo, ni siquiera Apolo (151-152).

b_5) clímax: aceptaría morir (153-154).

c) Descripción de la unión (155-167).

c_1) falso pudor de la diosa (155-167).

c_2) descripción del lecho (157-160).

c_3) consumación de la unión (161-167).

III.—Revelación de la diosa (168-291).

1. Epifanía de la diosa (168-179).

a) Indicación temporal (168-169).

b) Sueño de Anquises (170).

c) Epifanía (171-175)[21].

(Fórmula de introducción de estilo directo, 176).

d) Alocución de Afrodita (177-179).

2. Temor de Anquises (180-190).

a) Descripción de su temor (180-183).

(Fórmula de introducción de estilo directo, 184).

b) Súplica de Anquises (185-190).

(Fórmula de cambio de interlocutor, 191).

3. Respuesta de Afrodita (191-290).

a) La diosa tranquiliza a Anquises (192-195)[22].

---

[21] Compárese con la de Deméter en el *Himno II* y con la de otros dioses, con todos los recursos tradicionales, pero aquí con una función diferente, no etiológica, sino humorística. La reacción de Anquises es grotesca después de sus bravatas. Cf. PODBIELSKI, *Structure...*, pág. 62.

[22] Cf. *Odisea* IV 825, que usa de la misma fórmula que el verso 193.

b) Anuncio del nacimiento de Eneas (196-199).
c) Primera digresión: Ganimedes (200-217)[23].
d) Segunda digresión: Titono (218-238).
e) Inminencia de la vejez de Anquises (239-246).
f) Vergüenza de la diosa (247-255).
g) Tercera digresión: las Ninfas (256-272)[24].
h) Anuncio de que traerá a su hijo y exigencia de secreto (276-288).
i) Exhortación final (289-290).

4. Marcha de la diosa (291)[25].

IV.—Final (292-293).

1. Fórmula de saludo (292).
2. Fórmula de transición (293).

4. *Origen y paralelos de los principales motivos del «Himno»*

El poema narra, pues, fundamentalmente el poder de Afrodita, tras la enumeración de las excepciones que confirman la regla, e impulsado por el intercambio de papeles entre ella y Zeus, que dirige contra Afrodita la fuerza irresistible del amor. El episodio central, la unión de la diosa y del mortal, es un tema muy poco griego, hasta el extremo de que incluso se ha pretendido ver en él la traducción o adaptación de una his-

[23] Esta aventura del rapto enlaza con lo anterior y es justificación de lo que sigue. El linaje de Anquises fue siempre grato a los dioses, como se ve por el rapto de Ganimedes, que llegó a final feliz. Ello explica en parte el enamoramiento de Afrodita. Pero enlaza con la segunda digresión, la historia de Titono, también de su linaje, pero con un final desgraciado. Ambas narraciones sirven para iluminar la situación de Anquises.

[24] También esta digresión queda enmarcada con la repetición del verbo 'criarán' al principio y al final. Descuento los versos 274 y 275, procedentes de otra versión diferente.

[25] La marcha de la diosa es abrupta. Después de sus palabras no cabe réplica.

toria anatolia[26] y ello además porque el poeta no coincide en casi ningún detalle con la tradición mítica de la épica griega.

Se pueden destacar efectivamente una serie de elementos orientales en la temática de la obra. Primero, la aparición de la diosa como *pótnia thērôn*, con su cohorte de animales en los versos 68-74, y luego el tema de la relación de Afrodita y Anquises, que se aviene claramente al de la Gran Madre con su *páredros*. Es muy interesante, dentro de este episodio, aclarar el motivo del temor de Anquises al conocer que se ha unido a una diosa. La razón de este temor se aclara si revisamos la temática de mitos de Asia Menor, como es el caso del mito hetita de la lucha contra el dragón *(Illuyanka)*. En uno de sus episodios, la diosa Inara (la equivalente hetita de Ištar-Astarté) pide ayuda a un mortal, Hupasiya, quien acepta, a condición de unirse sexualmente a la diosa. Cumplido el trato, Inara lo encierra y le prohíbe volver con su esposa. Hupasiya trata de rebelarse y la diosa lo mata. Gaster[27] presenta otros paralelos del tema y lo explica por la idea primitiva de que los mortales adquieren condiciones sobrehumanas por la relación sexual con una diosa, que no pueden menoscabar ni transmitir a los demás mortales. En el poema de Gilgameš, el héroe censura a Ištar el funesto final de todos sus amantes[28] a los que la diosa

---

[26] Tras los primeros investigadores del siglo XIX, que veían aquí una contaminación con la Cibele asiática, H. J. ROSE, «Anchises and Aphrodite», *Class. Quart.* 18 (1924), 11-16, cree ver aquí una leyenda anatolia que narra los amores de la Gran Madre con uno de sus *páredroi*. Posteriormente S. FERRI, «L'inno omerico a Afrodite e la tribu anatolica degli Otrusi», *Studi Castiglioni*, Florencia, 1960, 293-307, cree que se trata de una traducción o adaptación de un mito de los Otrusi.

[27] GASTER, *Thespis*, pág. 257.

[28] Cf. *La Epopeya de Gilgamesh*, versión de A. Bartra, Barcelona, 1972, págs. 76-77 (VI tablilla).

destruye o somete para evitar sin duda esta posibilidad.

Dado que la emasculación o la muerte es un final típico de los páredroi, ésta es la razón del temor de Anquises a quedar impotente [29] o morir. Y en concordancia con este temor, existe una tradición según la cual Anquises fue fulminado por el rayo [30]. En nuestro himno, el tema se dulcifica e incluso adquiere visos cómicos. Lo único que la diosa impone al mortal es su silencio sobre lo ocurrido.

Otro tema que despierta nuestro interés en el himno es la digresión sobre las Ninfas. En contra de la tradición normal, según la cual son divinidades, el poeta nos las presenta como intermediarias entre dioses y hombres y como nutricias, dentro de un tema folklórico bien conocido que relaciona los árboles con una potencia semi-divina asociada a ellos. Como paralelos de estos seres podemos citar los Moosleute y los Elfos de las mitologías checa y germana. La razón de este tratamiento del tema mítico de las Ninfas, según Podbielski [31], es que el poeta ha cubierto con ellas el gran espacio que separa a dioses y hombres. Consideradas como criaturas de larga vida y que participan con los dioses en determinadas actividades, como la danza, resultan especialmente adecuadas para asignarles la crianza del hijo de un mortal y de una diosa. Con ellas se completa el complejo cuadro de situaciones intermedias entre la inmortalidad y juventud eternas, de un lado, y la situación de sometimiento a la vejez y a la muerte, de otro (representadas por Afrodita y Anquises respectivamente), que el poeta nos ha presentado en el curso del poema: al mortal inmortalizado y siempre joven (Gani-

---

[29] Este es el sentido que hay que dar probablemente a la discutida palabra *amenēnós* en v. 188.

[30] SERVIO, *Comentario a la Eneida* I 617.

[31] PODBIELSKI, *Structure...*, pág. 77.

medes), y al inmortalizado, pero eternamente envejecido (Titono) se unen estas criaturas de larga vida juvenil y dulce muerte. El cuadro de las polaridades y los intermediarios queda así trazado en su totalidad.

5. *Los Enéadas*

Por mucho tiempo y por diversos autores[32], y basándose en el carácter peculiar del *Himno* V, se pretendió que la intención de nuestro desconocido poeta era glorificar el origen de los Enéadas. Parece efectivamente comprobado que en la época de composición de los primeros poemas arcaicos había en Escepsis dos familias, una de las cuales pretendía que la ciudad había sido fundada por su antepasado Escamandrio, hijo de Héctor, y otra que sostenía que el fundador había sido su ancestro Ascanio, hijo de Eneas[33]. Ambas familias al parecer conservaban en la ciudad una situación de privilegio, especialmente en el ámbito del culto. Posteriormente la leyenda de Eneas se difunde a Sicilia e Italia, y así ya Helánico, en el siglo v a. C., le atribuye a Eneas la fundación de Roma, tema que constituiría, siglos más tarde, el de la *Eneida* virgiliana. No es imposible, pues, que el poema que nos ocupa se haya gestado efectivamente en el ámbito de la familia de los Enéadas, deseosos de glorificar sus orígenes. Pero no es menos cierto que, en todo caso, tal interés pasa a ser un mero pretexto en la intencionalidad del poeta[34] y se ve subordinado a un conjunto de ideas y de temas de mayores vuelos, tal y como hemos reseñado anteriormente.

---

[32] Cf. PODBIELSKI, *Structure*..., pág. 9.

[33] Cf. el amplio tratamiento del tema por CÀSSOLA, *Inni*..., páginas 243-247.

[34] Cf. PODBIELSKI, *Structure*..., pág. 94.

6. *Fecha de composición del «Himno»*

La datación de un himno tan original dentro de la colección como es el *Himno V*, tenía que verse especialmente afectada por fluctuaciones. En efecto, las dataciones que se han propuesto han sido numerosas y muy dispares. Desde la de Wirsel y Reinhardt, que lo consideran contemporáneo a los poemas de Homero, hasta Bentmann y Freed, que lo sitúan en época alejandrina[35], se han propuesto prácticamente todos los siglos.

Sin embargo, Allen-Halliday-Sikes[36] señalaron que las coincidencias con el *Himno a Deméter* y con Hesíodo, así como su lenguaje antiguo hacían difícil datarlo después del 700 a. C.; Porter[37] puso de manifiesto que el uso que hace el poeta de la lengua antigua es bastante diferente del de Homero, y Heitsch[38] señaló que evidentemente el poeta conoció a Hesíodo, y probablemente también el *Himno a Apolo*, como anteriores a su obra, todo lo cual nos proporciona unos límites en los que encuadrar el poema que asume Podbielski, quien lo data hacia la segunda mitad del siglo VII, fecha que Càssola[39] ve asimismo verosímil por motivos históricos.

El poeta del *Himno V*, perfecto conocedor de una tradición que aún estaba lo suficientemente viva como para no ser una fría imitación, pero con el suficiente tiempo transcurrido desde los grandes monumentos literarios arcaicos como para darle una distancia, una perspectiva y una posibilidad de combinar las experiencias de unos y otros, consigue llevar así a su máximo las posibilidades de expresión de los esquemas arcaicos.

---

[35] Cf. PODBIELSKI, *Structure...*, pág. 11.

[36] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 350.

[37] PORTER, «Repetition...».

[38] E. HEITSCH, *Aphroditehymnus, Aeneas und Homer*, Gotinga, 1965, pág. 37.

[39] PODBIELSKI, *Structure...*, pág. 85; CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 251.

A Afrodita

Cuéntame, Musa, las acciones de la muy áurea Afrodita, de Cipris, que despierta en los dioses el dulce deseo y domeña las estirpes de las gentes mortales, a las aves que revolotean en el cielo y a las criaturas todas, tanto a las muchas que la tierra firme nutre, como a cuantas nutre el ponto. A todos afectan las acciones de Citerea, la bien coronada.

Tres corazones hay, sin embargo, a los que no puede persuadir ni engañar.

A la hija de Zeus egidífero[40], a Atenea, la de ojos de lechuza. Pues no le agradan las acciones de la muy áurea Afrodita, sino que le atraen las guerras y la acción de Ares, combates y batallas, así como ocuparse de espléndidas labores. Fue la primera que enseñó a los artesanos que pueblan la tierra a hacer carrozas y carros variamente adornados de bronce. Fue ella también la que les enseñó a las doncellas de piel delicada, en sus aposentos, espléndidas labores, inspirándoselas en el ánimo a cada una.

Tampoco a la estrepitosa Ártemis, la de las áureas saetas, la somete jamás al yugo del amor la risueña[41]

---

[40] Esto es, 'portador de la égida' especie de escudo cubierto con pieles de cabra. (Otra interpretación no satisfactoria en HEUBECK, *Ind. Forsch.* 68 (1963), 13-21.)

[41] *Philommeidés* significaría 'risueña' si su segundo elemento se relaciona con *meidiáō* 'sonreír'. Pero HESÍODO, *Teogonía* 200, lo relaciona con *mḗdea* 'genitales', lo cual se avendría bien con el carácter de Afrodita como diosa de la fecundidad. Cf. A. HEUBECK, *Beitr. z. Namenf.* 16 (1965), 204-206, y CÀSSOLA, *Inni...*, páginas 545-546.

Afrodita. Pues le agrada el arco, abatir fieras en los montes, las forminges, los coros y los penetrantes griteríos de invocación, así como las arboledas umbrías y la ciudad de varones justos.

Tampoco a la veneranda virgen le agradan las acciones de Afrodita, a Hestia, a la que engendró la primera Crono, el de curva hoz[42], y después la última[43], según el designio de Zeus egidífero; la augusta deidad a la que pretendían Posidón y Apolo. Pero ella no consentía en absoluto, sino que los rechazó con firmeza y pronunció un solemne juramento, que, en efecto, se ha cumplido, tocando la cabeza del padre Zeus egidífero: que sería virgen el resto de sus días, divina entre las diosas. El padre Zeus le concedió un hermoso privilegio en vez de las bodas, así que ella se asentó en el centro del hogar, recibiendo así la grasa de las ofrendas. En todos los templos de los dioses es objeto de honor y entre todos los mortales se la tiene por la más venerable entre las diosas.

A los corazones de éstas no las puede persuadir ni engañar.

Pero de lo demás nada ha podido sustraerse a Afrodita, ni entre los dioses bienaventurados, ni entre los hombres mortales. Ella le arrebata el sentido incluso a Zeus que se goza con el rayo, él que es el más grande

---

[42] Este es el sentido originario del epíteto *ankylomêtēs* (cf. A. B. Cook, *Zeus*, Cambridge, 1914-1940, II, 549 ss., III 928 n. 7), que alude a la castración de Urano por Crono con este instrumento. No obstante, se relacionó posteriormente por etimología popular con *mêtis*, interpretándose como 'de tortuosa intención' y dio lugar a otros compuestos como *poikilomêtēs* y *aiolomêtēs*.

[43] El doble nacimiento de Hestia alude al tema narrado por Hesíodo, *Teogonía* 454 ss., según el cual Crono iba devorando a sus hijos conforme iban naciendo y Hestia por ser la primogénita fue la devorada en primer lugar. Luego se vio obligado por Zeus a vomitarlos y naturalmente Hestia salió la última.

y el que participa del mayor honor. Engañando cuando quiere sus sagaces mentes lo une con la mayor facilidad a mujeres mortales, haciéndolo olvidarse de Hera, su hermana y esposa, que es con gran diferencia la más excelsa en belleza entre las diosas inmortales. Como que la tuvieron como su hija más gloriosa Crono, el de curvada hoz, y su madre, Rea. Y Zeus, conocedor de imperecederos designios, la hizo su esposa venerable y diligente.

Pero también a ella misma Zeus le infundió en su ánimo el dulce deseo de unirse a un varón mortal, para que, cuanto antes, ni siquiera ella misma estuviese alejada de un lecho mortal, y así no pudiera decir, jactanciosa, entre todos los dioses, sonriendo dulcemente la risueña Afrodita, que había unido a los dioses con mujeres mortales, y que les habían parido hijos mortales a los inmortales, y que asimismo había unido a diosas con hombres mortales.

Así que le infundió en el ánimo el dulce deseo de Anquises, que por entonces en los elevados montes del Ida, pródigo en veneros, apacentaba sus vacas, semejante en su porte a los inmortales. Nada más verlo, la risueña Afrodita se enamoró de él, y desaforadamente se apoderó de su ánimo el deseo.

Encaminándose a Chipre penetró en su fragante templo, en Pafos, donde tiene un recinto y un altar perfumado. Allí empujó al entrar las resplandecientes puertas y allí las Gracias la bañaron y la ungieron con el divino aceite que cubre a los dioses que por siempre existen, de ambrosía, exquisito, que se había perfumado para ella. Preciosamente ataviada con toda su hermosa vestimenta sobre su cuerpo, y adornada de oro, la risueña Afrodita se encaminó presurosa a Troya, tras abandonar el huerto fragante, haciendo raudamente su camino por las alturas, entre nubes.

Llegó al Ida pródigo en veneros, madre de fieras, y se encaminó en derechura al aprisco, monte a través. Tras ella, haciéndole halagos, marchaban grisáceos lobos, leones de feroz mirada, osos y veloces panteras, insaciables de corzos. Y ella al verlos regocijó su ánimo en su fuero interno e infundió el deseo en sus pechos, así que todos a una aparearon en los valles umbríos. Llegó ella a las bien construidas cabañas. Y encontró allí a Anquises, que se había quedado solo, lejos de los demás, al héroe que poseía de los dioses la hermosura. Todos a la vez habían seguido a las vacas por los herbosos pastizales, pero él, que se había quedado solo en los apriscos, lejos de los demás, iba y venía de un lado a otro tañendo su cítara con sones penetrantes.

Se detuvo ante él la hija de Zeus, Afrodita, tomando la apariencia en talla y figura de una virginal doncella, no fuera que se espantara al percibirla con sus ojos. Anquises, al verla, la examinaba y admiraba su figura, su talla y sus resplandecientes vestidos. Pues iba ataviada con un peplo más brillante que el resplandor del fuego. Llevaba retorcidas espirales y brillantes pendientes en forma de flor[44]. Primorosos eran los collares en torno a su delicada garganta, hermosos, de oro, totalmente cincelados. Como la luna resplandecía en sus delicados pechos, maravilla de ver. De Anquises se adueñó el amor, y se dirigió a ella con estas palabras:

—Salve, Señora, alguna de las Bienaventuradas sin duda, que llegas a estas moradas: Ártemis o Leto o la áurea Afrodita, o Temis, la bien nacida, o la de ojos de lechuza, Atenea. O quizás tú que has llegado hasta aquí seas alguna de las Gracias, que a los dioses todos acompañan y se proclaman inmortales, o alguna de las

[44] La traducción de *hélikes* como 'espirales' y *kálykes* como 'pendientes en forma de flor' es insegura. Cf. la extensa nota al respecto de CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 548, nota 87 con bibliografía.

Ninfas que frecuentan las hermosas arboledas o de las Ninfas que habitan ese hermoso monte, los veneros de los ríos y las herbosas praderas. En un altozano, en un lugar conspicuo, te haré un altar y celebraré en tu honor hermosos sacrificios en todas las estaciones. Así que tú con talante benigno otórgame ser un varón distinguido entre los troyanos y concédeme para el futuro una florida progenie, así como que yo mismo por largo tiempo viva feliz y vea la luz del sol, rico entre mi pueblo, y llegue hasta el umbral de la vejez.

A él le respondió entonces la hija de Zeus, Afrodita:

—Anquises, el más glorioso de los hombres que sobre la tierra existen. No soy una diosa. ¿Por qué me comparas a las inmortales? Soy, por el contrario, mortal, y era mujer la madre que me engendró. Otreo[45] es mi padre, de nombre famoso (acaso has oído hablar de él), que reina sobre toda Frigia, la bien amurallada. Vuestra lengua y la nuestra las conozco claramente, pues era troyana la nodriza que me crió en el palacio, la que, en tanto fui una niña pequeña, me cuidaba, tras haberme recibido de mi querida madre. Por eso, pues, mi lengua y la vuestra las conozco bien. Pero ahora el Argicida de áurea varita me ha raptado del coro de la estrepitosa Ártemis, la de áureas saetas. Muchas éramos las Ninfas y doncellas, valiosas por muchos bueyes[46], que jugábamos, y en redor nuestro una multitud inmensa nos circundaba. De allí me raptó el Argicida de áurea varita, y me trajo a través de muchos labrantíos de los hombres mortales, así como a través de

[45] Otreo es un caudillo frigio citado en *Ilíada* III 186, epónimo de la ciudad de Otrea. Príamo participó con él en la guerra contra las Amazonas.

[46] Epíteto aplicado a muchachas en Homero (*Ilíada* XVIII 593), probablemente alusivo a la dote que el pretendiente paga al padre en ganado.

mucha tierra sin parcelar e inculta[47], que frecuentan las fieras carniceras, por valles sombríos. Me parecía que ni siquiera tocaba con los pies la tierra que hace medrar la espelta. Me aseguraba que se me llamaba cerca de Anquises, a su lecho, como esposa legítima, y que pariría hijos espléndidos. Mas cuando me hizo esta revelación y me dio su encargo, él marchó de nuevo con las estirpes de los inmortales, el poderoso Argicida. Así que yo me vine junto a ti, pues imperiosa para mí era la necesidad. Te lo suplico, pues, por Zeus o por tus padres —nobles, pues gente humilde no habría engendrado un hijo tal—. Llevándome, virgen como soy y desconocedora aún del amor, preséntame ante tu padre, ante tu diligente madre y ante tus hermanos, que han nacido de tu estirpe. No seré para ellos una nuera indigna, sino adecuada. Envía asimismo sin tardanza un mensajero a los frigios de ágiles corceles, a decírselo a mi padre y a mi madre, inquieta como estará. Ellos probablemente te enviarán oro en cantidad y una veste tejida, así que tú acepta los abundantes y espléndidos presentes[48]. Hecho lo cual, celebra con un banquete la deseable boda, que goce de estima entre los hombres y los dioses inmortales.

Dicho esto, la diosa infundió en su ánimo el dulce deseo. De Anquises se adueñó el amor, y le dirigió la palabra, diciéndole:

—Si eres mortal, y mujer fue la madre que te engendró, Otreo es tu padre, el de nombre famoso, como di-

---

[47] El texto griego utiliza aquí términos técnicos: *áklēros*, que es la tierra pública entregada por sorteo a destinatarios particulares y *áktitos*, tierra no cultivada.

[48] Si estos presentes son en calidad de dote, esta práctica va en contra de la costumbre homérica (aludida en el himno en el epíteto 'valiosas por muchos bueyes') según la cual es el esposo el que paga por la mujer al padre de ésta. Probablemente se trata de una dote-rescate (cf. CÀSSOLA, *Inni...*, página 551, con bibliografía.

ces, y fue por la voluntad del mensajero inmortal, de Hermes, por lo que llegas aquí, serás por siempre llamada esposa mía. Luego, ninguno de los dioses ni de los hombres me detendrá hasta que me una en amor contigo, ahora, en seguida. Ni siquiera si el propio Certero Flechador, Apolo, lanzara con su arco de plata lamentables dardos. De buen grado, mujer semejante a las diosas, luego de haber subido a tu lecho, penetraría en la morada de Hades.

Dicho esto, la tomó de la mano. Y la risueña Afrodita, con el rostro vuelto, fijos en tierra sus bellos ojos, se deslizó en el lecho de hermosos cobertores, que allí precisamente estaba dispuesto para el héroe, cubierto con delicadas colchas. Por encima se hallaban tendidas pieles de osos y de leones de ronco rugido, a los que él mismo había dado muerte en las altas montañas. Cuando hubieron subido al lecho bien construido, fueron los espléndidos aderezos lo primero que Anquises le quitó de su cuerpo: los broches, las retorcidas espirales, los pendientes en forma de flor y los collares. Desató su cintura, la desnudó de sus resplandecientes vestidos y los colocó sobre un asiento de argénteos clavos. Luego, según la voluntad de los dioses y el destino, con la inmortal diosa compartió su lecho el mortal, sin tener un claro conocimiento de ello.

Era la hora en la que los pastores hacen de nuevo regresar de los floridos pastos al establo a las vacas y las robustas ovejas, cuando esparció sobre Anquises un dulce sueño, profundo, y ella vistió sobre su cuerpo los hermosos vestidos. Una vez completamente ataviada con todos sus vestidos en torno a su cuerpo, la divina entre las diosas se irguió en la cabaña, y su cabeza tocaba el techo bien construido. Resplandecía en sus mejillas una belleza divina, como la que es propia de Citerea, coronada de violetas.

Lo despertó del sueño y le dirigió la palabra, diciéndole:

—¡Levanta, Dardánida! ¿Por qué duermes con sueño tan profundo? Y dime si te parece que soy semejante a la que antes viste ante tus ojos.

Así dijo, y él, saliendo inmediatamente de su sueño, le prestó oídos. Mas cuando vio el cuello y los hermosos ojos de Afrodita, se espantó y volvió sus ojos en otra dirección. Ocultó luego de nuevo en el cobertor su hermoso rostro y, suplicándole, dijo aladas palabras:

—En cuanto te vi por primera vez con mis ojos, diosa, reconocí que eras una divinidad, mas tú no me hablaste sin engaño. Pero te suplico, por Zeus egidífero, que no me dejes impotente habitar vivo entre los hombres, sino apiádate de mí, puesto que no llega a una vida vigorosa el varón que yace con diosas inmortales.

A él le respondió en seguida la hija de Zeus, Afrodita:

—Anquises, el más glorioso de los hombres mortales. Ten ánimo y nada temas en tu corazón en demasía. Pues no hay temor de que vayas a sufrir mal alguno, al menos de parte mía ni de los demás Bienaventurados, pues en verdad eres amado de los dioses. Tendrás un hijo que reinará entre los troyanos y les nacerán hijos a sus hijos, sin cesar. Su nombre será Eneas, porque terrible es la aflicción[49] que me posee por haber venido a caer en el lecho de un varón mortal. Los más semejantes a los dioses de entre los hombres mortales, en porte y prestancia, son siempre de vuestro linaje. En verdad al rubio Ganimedes lo raptó el prudente Zeus, por su belleza, para que viviera entre

---

[49] Se explica por etimología popular *Aineíās* a partir de *ainós* 'terrible', dentro de una tendencia corriente en la épica de tratar de explicar etimológicamente nombres de origen desconocido.

los inmortales, y en la morada de Zeus sirviera de escanciador a los dioses, maravilla de ver, honrado entre todos los inmortales al verter de la áurea cratera el rojo néctar.

Del ánimo de Tros se adueñó un insufrible dolor, y no sabía adónde le había arrebatado a su hijo la divina tempestad[50], así que lo lloraba sin cesar día tras día. Zeus se apiadó de él y le dio, como recompensa por su hijo, corceles de trote vivo, de los que llevan a los inmortales. Se los dio, pues, como regalo para que los conservara. Mas quien se lo reveló todo, por mandato de Zeus, fue el mensajero Argicida: cómo sería inmortal y desconocedor de la vejez por igual a los dioses. Así que cuando por fin éste oyó las nuevas de Zeus, ya no lloraba más, sino que alegró sus mientes en su fuero interno y, gozoso, se dejaba llevar por los corceles de pies como torbellinos.

Así también a Titono[51] lo raptó Aurora la de áureas flores, a él que, de vuestro linaje, era semejante a los inmortales. Se puso en camino para suplicar al Cronión, amontonador de nubarrones, que fuera inmortal y viviera por siempre. Zeus asintió con la cabeza y cumplió su deseo. ¡Inconsciente de ella! No se le vino a las mientes a la augusta Aurora pedir la juventud y que raspara de él la funesta vejez. Así que mientras lo poseía la muy amada juventud, gozándose con la Aurora,

---

[50] En la leyenda original Zeus se apoderaba de Ganimedes por medio de un torbellino. Posteriormente la representación normal es en forma de águila. Cf. la *Pequeña Ilíada, Fr.* 6A4, donde Ganimedes aparece como hijo de Laomedonte y éste recibe a cambio una viña de oro.

[51] Titono parece ser originariamente una divinidad de la luz solar, probablemente de origen anatolio. En Homero se le menciona, pero no se habla de su envejecimiento continuo. Sí aluden a este tema Safo y Mimnermo, y HELÁNICO, *fr.* 140 Jacoby, lo desarrolla hasta el final y cuenta que acaba por convertirse en una cigarra.

la de áureas flores, la que nace mañanera, vivía cabe las corrientes de Océano en los confines de la tierra. Pero cuando los primeros cabellos canos caían de la hermosa cabeza y del noble mentón, se apartó de su lecho la augusta Aurora. Aún lo cuidaba teniéndolo en sus habitaciones, con alimentos y ambrosía, y le regalaba hermosos vestidos. Pero cuando empezó a abrumarle por completo la odiosa vejez y ni siquiera podía mover ni levantar sus miembros, ésta fue la decisión que en su ánimo le pareció la mejor: lo instaló en un dormitorio y cerró las espléndidas puertas. Cierto es que su voz fluye sin cesar, mas nada queda del vigor que antes había en sus flexibles miembros.

No quisiera yo que tú fueras inmortal entre inmortales y vivieras por siempre en tal estado. Si vivieras siempre siendo tal en porte y prestancia y llevaras el nombre de esposo mío, el dolor no velaría mis sagaces entrañas, pero de hecho a ti rápidamente te velará la inmisericorde vejez, que no hace distingos, la que un día se le presenta a los hombres, funesta, extenuante. Incluso los dioses la aborrecen.

En cuanto a mí, grande será el reproche entre los dioses inmortales, incesante día tras día, por culpa tuya. ¡Ellos que antes temían la conversación conmigo y mis argucias por las que uní a todos los inmortales alguna vez con mujeres mortales! A todos en verdad los domeñaba mi ingenio. Pero ahora mi boca no se atreverá ya ni a mencionar eso entre los inmortales, puesto que obré de forma muy temeraria, abominable, inenarrable. Se me extravió la mente y concebí un hijo bajo mi cintura, tras haber yacido con un mortal.

A él, tan pronto como vea la luz del sol, lo criarán las Ninfas montaraces, de ajustado regazo, que habitan este monte elevado y sacratísimo. Ellas no se alinean ni con los mortales ni con los inmortales; viven largo tiempo, comen el alimento de la ambrosía y po

nen su empeño en la graciosa danza junto con los inmortales. Con ellas se unieron en amor los Silenos[52] y el Argicida de larga vista en lo profundo de encantadoras grutas. Al tiempo que ellas vinieron al mundo nacieron los abetos y las encinas de alta copa sobre la tierra nutricia de varones, árboles hermosos, que prosperan en los elevados montes. Se alzan inaccesibles y se les llama sacro recinto de los inmortales. Los mortales no los abaten con el hierro, sino que, cuando les llega la hora fatal de la muerte[53], se secan primero sobre la tierra estos hermosos árboles y en redor se les pudre la corteza y se les caen las ramas. A la vez, el alma de éstas abandona la luz del sol. Esas, pues, criarán a mi hijo, guardándolo consigo. [Tan pronto como lo alcance la muy amable juventud, te lo traerán aquí las diosas y te presentarán a tu hijo][54].

Y yo, para explicarte todo lo que tengo en mente, el quinto año vendré de nuevo, trayendo a tu hijo. Tan pronto como veas con tus ojos el retoño, te gozarás de verlo, pues será muy semejante a un dios. Lo llevarás en seguida a Troya, batida por los vientos. Si te pregunta alguno de los hombres mortales qué madre llevó a tu hijo bajo su cintura, respóndeles acordándote de lo que te ordeno: «Dicen que es vástago de una Ninfa de suave tez de flor, de las que habitan este monte cubierto de vegetación». Pero si lo descubres y te vanaglorias con ánimo insensato de haberte unido en

[52] Es esta la primera mención en la literatura griega de los Silenos, démones naturales semejantes a los Sátiros y, también como ellos, amantes de las Ninfas.

[53] Sobre la asociación de la vida de la Ninfa a la de un árbol, cf. EUMELO, *fr.* 15, donde una riada está a punto de arrastrar el árbol y provocar, por tanto, la muerte de la Ninfa.

[54] Los versos 274-275 están en contradicción con la promesa posterior de diosa: que ella lo traería personalmente. Parece que se trata de la contaminación de dos versiones diferentes.

amor a la bien coronada Citerea, Zeus, encolerizado contra ti, te herirá con su rayo humeante.

Ya está todo dicho. Así que tú, tras reconsiderarlo en tu fuero interno, contente, no me nombres, y teme la cólera de los dioses.

Dicho esto, se lanzó hacia el cielo batido por los vientos.

Salve, diosa que tutelas Chipre, la de hermosas edificaciones. Tras haber comenzado por ti, pasaré a otro himno.

HIMNO VI

A AFRODITA

INTRODUCCIÓN

1. *Afrodita*

Cf. la introducción al *Himno V*.

2. *El «Himno VI»*

El *Himno VI* se recitó sin duda con ocasión de un concurso, para el que el aedo pide ayuda divina en los versos 19-20, pero desconocemos el motivo y el lugar del mismo. Su tema es una descripción del aderezo de Afrodita (versos 5-13, tras una breve alusión a su nacimiento de la espuma del mar[1] (versos 3-4). La descripción es diferente a la del *Himno V* 60-62 y 86-90 y presenta en cambio coincidencias con los fragmentos *4* y *5* de las *Ciprias*. El himno sigue describiendo la acogida de la diosa en el Olimpo y se cierra con una fórmula de saludo, una petición de victoria y una fórmula de transición.

---

[1] Narrado en HESÍODO, *Teogonía*, 188 ss.

3. *Fecha de composición*

No es fácil de determinar. Humbert[2] lo cree posterior al *Himno X*, pero Allen-Halliday-Sikes[3] consideran la posibilidad de que su autor fuera el mismo que el de las *Ciprias*[4], lo que remontaría la datación del *Himno VI* al siglo VII a. C.

---

[2] HUMBERT, *Hymnes...*, pág. 149.

[3] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 372.

[4] Sobre el cual cf. la introducción a este poema en mis *Fragmentos*.

A Afrodita

Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, bajo cuya tutela se hallan los almenajes de toda Chipre, la marina, a donde el húmedo ímpetu del soplador Zéfiro la llevó, a través del oleaje de la mar muy resonante, entre blanda espuma.

Las Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco[5] y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a su pecho, blanco como la plata, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre[6].

Y cuando habían puesto ya todo este ornato en torno a su cuerpo, la llevaron junto a los inmortales. Ellos la acogieron cariñosamente al verla, y le tendían sus diestras. Cada uno deseaba que fuera su esposa legítima y llevársela a casa, admirados como estaban por la belleza de Citerea, coronada de violetas.

¡Salve, la de ojos negros[7], dulcemente lisonjera! ¡Concédeme obtener la victoria en este concurso e inspira mi canto, que yo me acordaré también de otro canto y de ti!

---

[5] Especie de latón de buena calidad, aleación de cobre y cinc.

[6] Zeus.

[7] El término *helikoblépharе* es dudoso. Otra traducción propuesta es 'de ojos vivarachos'.

Himno VII

A DIONISO

INTRODUCCIÓN

1. *Dioniso*

Cf. la introducción al *Himno I*.

2. *El «Himno VII»*

El tema del himno es la leyenda del rapto de Dioniso por unos piratas tirrenos, a la que aluden Eurípides en el *Cíclope*[1] y probablemente Esquilo en la tragedia perdida *Los Edonios*[2].

Se inicia el poema con el nombre de la divinidad a la que se va a celebrar, cuya belleza y atuendo se describen en primer lugar (2-6). Se pasa bruscamente (es casi abrumadora la insistencia del poeta en los adverbios que indican rapidez) a la aparición de los piratas y el rapto (versos 5-10). Se estructura a continuación el himno con la descripción de una serie de prodigios *in crescendo*, contrapesados por el efecto que producen en los marineros[3]:

---

[1] Eurípides, *Cíclope*, 10 ss.

[2] Cf. D. Ferrin Sutton, «Aeschylus' Edonians», *Fons Perennis, Saggi... V. d'Agostino*, Turín, 1971, págs. 387-411.

[3] Para este análisis hay que descontar los versos 44-48 que,

a) Intento fallido de atar al dios (11-15), exhortación del timonel (16-24) y respuesta del capitán (25-31).
b) La acción del capitán (32-34) cortada por un nuevo prodigio: el vino (35-36) que provoca el terror de la tripulación (37).
c) La aparición de la viña (38-42) hace que los marineros pidan ir a tierra (42-44).
d) El dios se convierte en león (44-48), los marineros huyen (48-50).

El clímax lo constituye la devoración del capitán (50-51) y la conversión en delfines de los marineros, que se lanzan al mar (52-53). Sigue la epifanía del dios, que tranquiliza al piloto, único sensato del grupo (53-57). El poema se cierra con una fórmula de saludo (58-59).

3. *Fecha de composición*

La fecha de composición del *Himno VII* está sometida a controversia y las oscilaciones entre las propuestas son enormes. Desde Patroni[4] que pretende por razones de métrica, léxico y fórmulas, atribuirlo al propio Homero, se han propuesto prácticamente todas las épocas: Allen-Halliday-Sikes[5] apuntan el siglo VII o el VI a. C. Humbert[6], el V o el IV, viendo en él un ritmo semejante al de un Escopas, y Gemoll[7] pretende que es de época alejandrina por la similitud del título que presentan algunos códices (Dioniso o los piratas),

---

según F. E. SPARSHOTT, «Homeric Hymn VII, 44-48», *Class. Rev.* 13 (1963), 1-2, son interpolados y que aparecen en la traducción entre corchetes.

[4] G. PATRONI, «L'inno omerico VI a Dioniso», *Athenaeum* 26 (1948), 65-75.

[5] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, págs. 379-380.

[6] HUMBERT, *Hymnes...*, pág. 170.

[7] GEMOLL, *Hymnen...*, pág. 316 ss.

con los idilios de Teócrito. Cabe aún reseñar la rechazable propuesta de Ludwich[8] de que se trata de un himno órfico del siglo III o el IV d. C.

La realidad es que ninguna de las argumentaciones se impone con claridad, aunque su estilo precipitado y brusco parece apuntar a una fatiga de la tradición y, por ende, a una época reciente, pero no demasiado.

---

[8] A. LUDWICH en *Könisberger Studien* 1 (1887), 63.

A Dioniso

Voy a conmemorar de Dioniso, el hijo de la gloriosísima Sémele, cómo apareció junto a la orilla del límpido[9] mar en un promontorio avanzado, en la figura de un varón joven, en su primera adolescencia. Hermosos ondeaban en redor suyo los oscuros cabellos. El manto que llevaba sobre sus robustos hombros era de púrpura.

De pronto, unos hombres surgieron raudamente de una nave bien provista de bancos, sobre la mar vinosa: unos piratas tirrenos[10]. ¡Mal destino los guiaba! Al verlo, intercambiaron señales con la cabeza. Al punto saltaron a tierra y, tras apoderarse en seguida de él, lo instalaron en su nave, regocijados en su corazón. Se figuraban, en efecto, que era un hijo de reyes vástagos de Zeus y querían atarlo con terribles ligaduras. Pero las ataduras no conseguían retenerlo, y los mimbres caían lejos de sus manos y pies. Mas él permanecía sentado con una sonrisa en sus ojos garzos. El timonel, al percatarse, llamó en seguida a sus camaradas y les dijo:

—¡Infelices! ¿Qué dios es éste al que pretendéis atar, tras haberlo capturado, poderoso como es? Pues ni siquiera puede soportar su peso la nave bien construida. De seguro que éste, o bien es Zeus o Apolo el del arco

---

[9] 'Límpido' es una traducción conjetural de *atrúgetos*, cf. *Himno II* 67.

[10] Habitantes de Lemnos e Imbros, piratas por antonomasia.

de plata, o Posidón, puesto que no es semejante a los hombres mortales, sino a los dioses que poseen olímpicas moradas. Ea, dejémoslo, pues, en la oscura tierra firme en seguida, y no le pongáis las manos encima, no sea que, irritado por algo, suscite vientos terribles y enorme tempestad.

Así dijo. Pero el capitán lo reprendió con acerbas palabras:

—¡Infeliz! Atiende a la brisa favorable e iza conmigo la vela de la nave asiendo las jarcias todas, que de él se ocupará la tripulación. Espero que llegará a Egipto o a Chipre o junto a los Hiperbóreos o más allá. Y al final nos descubrirá alguna vez a sus amigos y todos sus bienes, así como a sus parientes, puesto que una divinidad lo puso a nuestro alcance.

Dicho esto, arbolaba el mástil y la vela de la nave. Sopló el viento el centro de la vela y a uno y otro lado tendieron las jarcias.

Pero bien pronto se mostraron ante sus ojos sucesos prodigiosos. Lo primero, por la rauda nave negra comenzó a borbollar un oloroso vino dulce de beber y emanaba un aroma de ambrosía. De los marineros todos hizo presa el estupor cuando lo vieron.

En seguida, por lo más alto de la vela comenzó a crecer una viña de parte a parte y de ella pendían numerosos racimos. En torno al mástil se enredaba, negra, una hiedra cuajada de flores. Lleno de encanto brotaba sobre ella el fruto. Todos los escálamos tenían guirnaldas. Ellos, al verlo, exhortaban ya entonces al timonel a que acercara la nave a tierra.

Pero el dios se les transformó en un león [espantoso dentro de la nave, sobre el puente. Lanzaba grandes rugidos y, por dar señales de su divino poder, suscitó en la parte central una osa de hirsuta cerviz. Se alzó, furiosa, y el león se hallaba sobre lo alto del puente], dirigiéndoles torvas, terribles miradas. Ellos huyeron

hacia popa y en torno al timonel, que conservaba su ánimo templado, se detuvieron atemorizados.

Mas de repente el león, de un salto, hizo presa en el capitán. Los demás, cuando lo vieron, para librarse de un funesto destino, saltaron todos a la vez por la borda, hacia la mar divina, y se tornaron en delfines. Del timonel en cambio se apiadó. Lo contuvo, lo hizo del todo feliz y le dijo estas palabras:

—Ten ánimo, padre divino, grato a mi corazón. Soy Dioniso, el de poderoso bramido. La madre que me engendró fue la cadmea Sémele, tras haberse unido en amor a Zeus.

¡Salve, hijo de Sémele, la de hermoso rostro. Que en modo alguno es posible, olvidándose de ti, componer un dulce canto!

Himno VIII

A Ares

Introducción

1. *Ares*

Tradicionalmente se relaciona el nombre de Ares con gr. *arḗ* 'perdición, ruina', etimología que, aunque puesta en duda, no ha sido desmentida con argumentos sólidos. Se trata, por tanto, de poco más que de la personificación de una fuerza elemental, la fuerza destructiva de la guerra. De origen probablemente tracio, como otras divinidades que representan potencias elementales, se incorpora al panteón griego (ya en época micénica aparece en las tablillas *a-re)*, como hijo de Zeus y Hera. Entra en competencia con otra divinidad de características semejantes, Enialio que, precisamente por esa similitud, acaba por pasar a convertirse en un mero epíteto de Ares. En Homero, pese a que sus padres son los dioses supremos del Olimpo, aparece como odiado por los dioses, divinidad sanguinaria y salvaje y con escasa personalidad individual, lo que viene condicionado por su primitivo carácter de personificación.

Aparece unido en el culto a Afrodita, diosa que, como él, personifica impulsos elementales, y tal unión se

simboliza en el mito homérico en sus relaciones adúlteras narradas en la *Odisea*[1].

Su importancia cultual es escasa. Poco más sabemos sobre cultos en su honor que unas fiestas celebradas exclusivamente por mujeres en Tegea, las Ginecotenas, dado que no es seguro que la colina ateniense del Areópago haya recibido su nombre de él. Esta escasa importancia cultual es probablemente el motivo de que no existieran himnos antiguos en su honor, ya que, como veremos, este *Himno VIII* es el más tardío de la colección.

En este poema Ares está identificado con un astro (el planeta Marte), detalle éste, como veremos, importante para su datación, y nada tiene que ver con la divinidad tradicional a la que me he referido. Se trata de una divinidad astral, espíritu puro, personificación del ardor combativo, tanto en sus aspectos positivos como negativos, reflejo de un pensamiento religioso más refinado y filosófico. De ahí que reciba denominaciones como 'salvador de ciudades', 'auxiliador de la Justicia', etc., que habrían resultado totalmente inadecuadas en el Ares tradicional.

2. *El «Himno VIII»*

La estructura del *Himno VIII* es absolutamente diferente a la del resto de los himnos. Dividido en dos mitades casi iguales, la primera (versos 1-8) constituye la exaltación del dios, expresada mediante una letanía de epítetos, casi exclusivamente. La segunda, una plegaria individual (9-17), diferente a las tradicionales fórmulas de saludo que vemos en otros himnos.

---

[1] *Odisea* VIII 266 ss.

3. *Fecha de composición*

Su excepcionalidad hizo que la crítica desde Ruhnkenius segregara este himno de la colección. La identificación entre Ares y el planeta Marte, así como diversos rasgos de estilo, lo colocaban automáticamente en fecha posterior al siglo I a. C. Dado que existía una producción hímnica tardía, encuadrada bajo el nombre de poesía órfica, estilísticamente semejante al *Himno VIII*, se tendió desde bien pronto a considerarlo como órfico. En efecto, presentaba, además de los rasgos estilísticos, otras características comunes con esta producción literaria, como por ejemplo, la ambivalencia del dios, que puede aportar lo contrario de lo que personifica, etc. Más tarde, se tendió a relacionar este himno con la producción del filósofo neoplatónico Proclo[2], autor que imita en sus himnos el estilo de las otras dos tradiciones existentes: la homérica y la órfica. Recientemente West[3] ha demostrado palmariamente que el himno es del propio Proclo y no, como se había pretendido, de un imitador. Todo en este poema responde efectivamente al estilo y el pensamiento del filósofo: su estructura, la identificación del dios olímpico con el planeta, su carácter de plegaria individual y no litúrgica como la de los himnos órficos, y múltiples datos estilísticos que es ocioso destacar aquí. Sólo por un error de algún editor antiguo, debido a colecciones de himnos seguidas o a haberse traspapelado un himno perteneciente a una colección dentro de otra, se explica la aparición de este himno, dentro de la colección de los homéricos, desde el comienzo de la tradición manuscrita.

[2] Muerto en el 485 d. C.

[3] M. L. WEST, «The Eighth Homeric Hymn and Proclus», *Class. Quart.* 20 (1970), 300-304.

A Ares

Ares más que poderoso, abrumadora carga del carro de guerra, el de áureo yelmo, de intrépido corazón, portador de escudo, salvador de ciudades, revestido de bronce, brazo poderoso, infatigable, ardida lanza, valladar del Olimpo, padre de la Victoria, que concluye con bien la guerra, auxiliador de la Justicia, dictador para tus adversarios, guía de los varones más justos. Poseedor del cetro de la hombría, haces girar tu esfera de ígneo resplandor entre los prodigios de los siete caminos del éter[4], donde los potros flamígeros te conducen por siempre más allá de la tercera órbita.

Óyeme, protector de los mortales, dispensador de la arrojada juventud, mientras expandes desde lo alto sobre nuestra vida tu suave brillo y tu fuerza marcial. ¡Que pueda yo rechazar de mi cabeza la amarga cobardía, doblegar en mi interior la pasión que engaña el alma y contener la penetrante fuerza del bélico ardor, que me instiga a caminar por la batalla glacial! Concédeme en cambio, bienaventurado, el valor para permanecer dentro de las normas inviolables de la paz, huyendo del fragor de los enemigos y de violentos destinos de muerte.

---

[4] Se refiere a los planetas.

[5] Marte era considerado el tercer planeta a partir del más lejano entonces conocido, Saturno.

HIMNO IX

A ARTEMIS

INTRODUCCIÓN

1. *Artemis*

Diosa unida a la naturaleza en su estado salvaje, al árbol, a los bosques y a las fieras, Ártemis es el exponente de la fecundidad de la vida selvática. Esta caracterización se manifestaba igualmente en el culto. En Braurón, las muchachas se disfrazaban de oso para celebrar su fiesta. En otros cultos, los disfraces eran de ciervas. Todo ello llevó a algunos investigadores a ver como origen de Ártemis una diosa minoico-micénica, la *pótnia thērôn*, la 'señora de las fieras'.

Alternativamente se ha tratado de investigar el origen de la diosa a través de la etimología de su nombre. Como ocurre con otras divinidades, las propuestas son diversas y no totalmente seguras. Considerada por algunos como diosa asiática [1], su nombre aparece atestiguado en inscripciones lidias como *artimuś*. No obstante, dada su influencia en el ámbito dorio, se ha tratado de buscar un origen ilirio para su nombre. Así Ruipérez [2] cree ver este origen en la palabra iliria *artos*.

---

[1] M. P. NILSSON, *Geschichte*... I, págs. 451 ss.

[2] M. S. RUIPÉREZ, «El nombre de Ártemis dorio-ilírico», *Eme-*

No obstante, la mención de esta divinidad en las tablillas micénicas, anteriores a las invasiones dorias, hace improbable esta segunda posibilidad.

En la organización jerárquico-familiar del panteón griego, Ártemis aparece como hija de Zeus y Leto y hermana de Apolo. Dentro de una polaridad característica en las relaciones entre las divinidades griegas, Ártemis, que es virgen y huye del matrimonio, es la contrafigura de Afrodita, la diosa del amor. A este respecto es suficiente leer los versos del *Himno V* dedicados a Ártemis, a quien *no somete jamás al yugo del amor la risueña Afrodita. Pues le agrada el arco, abatir fieras en los montes, las forminges, los coros y los penetrantes griteríos de invocación, así como las arboledas umbrías y la ciudad de varones justos.*

Dentro de la colección de los himnos homéricos, aparecen dos dedicados a Ártemis, el *Himno IX* y el *Himno XXVII*, más largo y elaborado. En ambos se la caracteriza con epítetos tradicionales que aluden a su condición de arquera: 'diseminadora de dardos', 'la de áureas saetas', etc., en lo cual coinciden con la caracterización homérica de esta divinidad, así como con las representaciones artísticas antiguas en las que Ártemis aparece cazando.

2. *El «Himno IX»*

Se trata de un himno de los del tipo más simple, compuesto por un preludio (iniciado por la designación de la diosa como tema del canto y consistente en la descripción de una escena introducida por un relativo) una fórmula de saludo y otra de transición. En este caso, como en otros, se han acumulado probablemente

---

rita 15 (1947), 1,60, «La 'dea Artio' celta y la 'Ártemis' griega» *Zephyrus* 2 (1951), 89-95.

al final dos fórmulas originalmente diferentes. La escena descrita en el preludio es una visita de la diosa a su hermano, tratada con gran esplendor decorativo. La diosa viaja de Esmirna a Claros, lugar de su cita con Apolo.

3. *Fecha y lugar de composición*

Wilamowitz[3] fechó el himno después del 688, época de la conquista de Esmirna por Colofón, y antes del 600, en que Esmirna es tomada por Aliates, rey de Lidia. No obstante, Càssola[4] pone en duda la validez de la primera fecha como límite, arguyendo que la visita de la hermana a Apolo se debe a la superioridad en prestigio del dios sobre ella y no a motivos políticos de predominio de Claros sobre Esmirna. El himno podría por tanto ser incluso más antiguo.

De otra parte, el conocimiento que muestra el autor por una geografía insólita en la tradición épica (Claros, el Melete, Esmirna), parece apuntar a un rapsodo local de Claros.

---

[3] U. WILAMOWITZ, «Lesefrüchte», *Hermes* 54 (1919), pág. 54, n. 1.

[4] CÀSSOLA, *Inni*..., pág. 303.

A Ártemis

Canta, Musa, a Ártemis, la hermana del Certero, la virgen diseminadora de dardos, criada a la vez que Apolo, la que, tras haber abrevado sus corceles en el Melete[5] de espesos junquerales, impulsa raudamente su carro, todo él de oro, a través de Esmirna, hasta Claros cubierta de viñedos, donde el del arco de plata, Apolo, está sentado a la espera de la certera flechadora, diseminadora de dardos.

Así que te saludo a ti también con mi canto, y a una, a las diosas todas. Que yo, lo primero, a ti. Por ti comienzo a cantar. Una vez que haya comenzado por ti, pasaré a otro himno.

---

[5] Río de Esmirna.

HIMNO X

A AFRODITA

INTRODUCCIÓN

1. *Afrodita*

Cf. la introducción al *Himno V*.

2. *El «Himno X»*

Bastante breve, consta de un breve preludio, que alude en tono gracioso y ligero al tema de la belleza de la diosa, insistiendo por medio de la repetición de *himertón* en un impulso inseparable de Afrodita, el deseo. Sigue una fórmula de saludo, una petición de ayuda para el canto (lo que probablemente implica que el himno se recitó en un concurso, como el *Himno VI)* y una fórmula de transición.

3. *Fecha de composición*

No disponemos de elementos de juicio válidos para situar cronológicamente el himno, aunque es probable, según Humbert[1], que sea contemporáneo del *Himno V*.

---

[1] HUMBERT, *Hymnes*..., pág. 149.

A Afrodita

Voy a cantar a Citerea, nacida en Chipre, la que concede a los mortales presentes gratos como la miel. En su deseable rostro siempre hay una sonrisa. Y deseable es también la flor que lleva sobre sí.

Salve, diosa protectora de Salamina, la de hermosas construcciones [2], y de toda Chipre. Concédeme un canto que mueva a deseo, que yo me acordaré también de otro canto y de ti.

---

[2] Cf. la nota al *Himno III*, 36.

Himno XI

A ATENEA

INTRODUCCIÓN

1. *Atenea*

La evolución que sufre el ámbito de acción de la diosa a través de su historia es realmente curiosa. La etimología de su nombre es desconocida y es evidente que pertenece al fondo prehelénico. Aparece ya en las tablillas micénicas como *a-ta-na-po-ti-ni-ja (Athānā pótnia,* esto es, 'Atenea, la Soberana').

Doncella por excelencia, era en su origen una diosa llamada 'de las serpientes' por su atributo más común, protectora del hogar y relacionada con el olivo, dentro del culto micénico del árbol. Su epíteto *glaukôpis* 'la de ojos de lechuza' es una huella de su relación con figuras de animal, que no implica forzosamente zoomorfismo. En sellos mesopotámicos aparecen águilas, leones y otros animales como meros emblemas de algunas diosas.

De diosa tutelar de la casa pasa en época micénica a diosa del palacio y de ahí a diosa de la ciudad ('Políada', es uno de sus epítetos), como protectora del rey. Huellas de esta relación con el rey pueden verse en la leyenda en temas como la protección que Atenea

dispensa a Ulises. Su función de protectora la lleva a convertirse en diosa guerrera, pero dentro de un campo de acción diferente del de Ares. Mientras éste personifica el furor bélico y la matanza, Atenea representa la valentía y la prudencia. Es quizá este rasgo el que la sitúa como protectora de los fabricantes de armas. Tal relación con el artesanado la empareja con Hefesto, con el que comparte culto en el Ática, y de otro lado, por tratarse de una diosa, se convierte también en protectora de las labores femeninas.

Nacida, según Hesíodo, de la cabeza de Zeus, después de que éste había devorado a Metis (lo que trata de destacar su prudencia y sabiduría), forma con Zeus y Apolo la tríada de dioses fundamentales del panteón helénico.

Llega a ser protectora de Atenas, a la que da nombre, al vencer a Posidón en la disputa sobre el patronazgo de la ciudad.

2. *El «Himno XI»*

El himno, brevísimo, se centra exclusivamente en la caracterización de Atenea como diosa guerrera. Ello la empareja con Ares, una relación no excesivamente común, aunque Pausanias[1] nos informa de que en el templo de Ares en Atenas había una estatua de Atenea. Tras la referencia a sus cualidades guerreras, el breve poema se cierra con una petición de suerte y felicidad.

3. *Fecha de composición*

Es difícil de determinar, pero quizá la petición de suerte y fortuna, ausente de los poemas más antiguos, apunta a una época bastante reciente.

[1] PAUSANIAS I 8, 5.

A Atenea

Comienzo por cantar a Palas[2] Atenea, protectora de ciudadelas, diosa terrible a la que, con Ares, importan las bélicas acciones, las ciudades saqueadas, el griterío y las batallas. También protege al ejército a su partida y a su regreso.

¡Salve, diosa! Concédenos suerte y felicidad.

---

[2] Epíteto de sentido desconocido, probablemente de origen prehelénico, aplicado a Atenea. En él ha querido verse el nombre de una diosa virgen y guerrera originalmente diferente de Atenea, convertida luego en mero epíteto de ésta.

Himno XII

A HERA

INTRODUCCIÓN

1. *Hera*

El papel de Hera en la mitología griega es fundamentalmente el de esposa de Zeus, del que también es hermana por ser ambos hijos de Crono y Rea, los padres primigenios. Tal tipo de relaciones incestuosas son normales en divinidades que se hallan en el comienzo de los tiempos.

En su origen es Hera una divinidad prehelénica. Aunque la etimología del nombre, como es lo normal en las divinidades de origen antiguo, no resulta del todo clara, parece aceptable su relación con otra palabra prehelénica, *hḗrōs*, por lo que Hera vendría a significar 'la Señora'. Se trata de una diosa ctónica y de fecundidad, características que pueden deducirse de una serie de rasgos atribuidos a esta divinidad, como son su capacidad de procrear, 'sin unirse en amor', a Hefesto[1], así como diversos epítetos que se le aplican, como el de Antea, esto es 'la que hace crecer las cosechas' o el de 'genetriz de todas las cosas' en Alceo[2]. Es, sin

[1] Cf. Hesíodo, *Teogonía*, 927.

[2] Alceo, *fr.* 129 Lobel-Page.

embargo, una diosa muy localizada geográficamente. Su epíteto habitual es el de 'Argiva' y su culto se centra en el Heraion de la Argólide.

Su matrimonio con Zeus revela la alianza entre el dios invasor y la diosa local que se registra en otros muchos casos. Probablemente como esposa de Zeus desplazó a la originaria, Dione, que quedó relegada al santuario de Dodona.

Conocida en época micénica (aparece en las tablillas la mención de *e-ra)*, su aparición en los poemas épicos no es excesivamente brillante. El papel que desempeña en los poemas homéricos es el de la esposa celosa, perseguidora de amantes e hijos ilegítimos de Zeus, y que importuna frecuentemente al padre de los dioses. En cuanto a la referencia que de ella hace Hesíodo[3] es de escaso interés, pues se limita a señalarla como la última esposa de Zeus.

No obstante, hay que mencionar que, en la distribución racional de las funciones divinas, la antigua diosa ctónica adquiere la tutela del sexo femenino en general y así recibe honra como esposa, preside las bodas, la viudez, etc., en suma, los estados fundamentales en la vida de la mujer de la época.

En el himno se citan atributos suyos meramente convencionales: belleza, dignidad entre los dioses, que emana de su carácter de esposa, así como un título cultual típico, el de reina[4].

2. *El «Himno XII»*

Lo más peculiar de este breve himno es la falta de la fórmula final de invocación o saludo que aparece en los demás himnos, salvo en el *Himno VIII* peculiar

---

[3] HESÍODO, *Teogonía*, 11-12.

[4] Cf. *Forónida, fr.* 4.

en tantos otros puntos. De ahí que puedan concluirse dos posibilidades: o bien que lo que se nos ha conservado es el fragmento inicial de un himno más largo, o bien que acababa con una fórmula final que se ha perdido en el curso de la transmisión del texto.

3. *Fecha de composición*

Es tan indeterminable como la de los demás himnos breves. Un rasgo aducido para fechar este poema en época alejandrina (la cantidad larga de la *a* de *aeídō)* no es decisivo, dado que esta característica aparece también una vez en la *Odisea*[5].

[5] *Odisea* XVII 519, así como también en la *Pequeña Ilíada* *fr.* 1.1.

A Hera

Canto a Hera, la de áureo trono, a la que engendró Rea, a la reina inmortal, dotada de suprema hermosura, de Zeus tonante hermana y esposa, la gloriosa, a la que honran reverentes todos los Bienaventurados por el vasto Olimpo, por igual que a Zeus, que se goza con el rayo.

HIMNO XIII

A DEMÉTER

INTRODUCCIÓN

1. *Deméter*

Cf. la introducción al *Himno II.*

2. *El «Himno XIII»*

Es el más breve de la colección, con sólo tres versos. El primero de ellos es idéntico al 1 del *Himno II*, el segundo, al verso 493 del *Himno II* [1]. Se cierra con una fórmula de saludo y transición diferente a la del resto de los himnos, indicando específicamente su carácter de preludio de un canto épico. Coincide casi por entero con el verso 134 del *Himno a Deméter* de Calímaco, lo que no implica forzosamente que sea un himno posterior al del autor alejandrino. Probablemente Calímaco ha hecho uso de una fórmula perteneciente al fondo tradicional.

---

[1] En la traducción, sin embargo, difieren ligeramente porque en el *Himno II* se encuentra en la fórmula de saludo, en un contexto en segunda persona.

3. *Fecha de composición*

Es imposible de determinar. Se ha pretendido incluso que fuera un centón de época romana o bizantina. Esto último es difícil, porque, como indica Càssola[2], nadie se habría tomado siquiera el trabajo de componer un centón tan breve, por lo que es más probable que se trate de un pequeño exordio de fecha antigua, probablemente del siglo v a. C.

---

[2] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 323.

A Deméter

Comienzo por cantar a Deméter de hermosa cabellera, la augusta diosa. A ella y a su hija, la bellísima Perséfone.

Salve, diosa. Ampara esta ciudad y da principio a mi canto.

Himno XIV

A LA MADRE DE LOS DIOSES

INTRODUCCIÓN

1. *La Madre de los Dioses*

El origen de esta innominada madre de los dioses es una divinidad frigia que en Grecia es a menudo identificada con otras divinidades como Rea, dentro de la leyenda de la crianza de Zeus, o como Cibele[1], por ejemplo, en Pesinunte, donde recibía culto. Asimismo se la identifica con Deméter y el título complejo con el que se la designa en este himno, 'madre de todos los dioses y de todos los hombres' la asimila también a la genetriz universal, la Tierra, a la que se dedica el *Himno XXX*. Por último, las características de diosa natural rodeada de fieras la hace semejante a la *pótnia thērôn,* a la que hemos aludido en la introducción al *Himno IX*. Todo ello evidencia una base común, que posteriormente sufre reelaboraciones y sincretismos diversos en sistemas diferentes. Es de señalar, no obstante, que bajo esta advocación sin nombre

[1] En su origen Cibele es un mero epíteto local de la Madre, derivado del monte Cibele. Así aparece como adjetivo en frigio antiguo, en Bitinia, *matar kubeleja.*

la diosa es recibida con cierta resistencia en Grecia. Su culto era difundido por unos sacerdotes mendicantes, denominados *metragirtas*, y se cuenta que uno de ellos fue asesinado por los atenienses en el 430 a. C. y que este asesinato provocó una gran plaga por lo que, como expiación, los atenienses edificaron un templo dedicado a la Gran Madre. Parece que hay un error en la leyenda, dado que el templo se construyó de hecho a finales del siglo VI a. C., probablemente como resultado de otra plaga. No obstante, pese a disponer de un templo, el Metroon, cerca del Buleutérion, el culto de la Gran Madre se desarrolla más como culto privado; asociada con su *páredros* Atis, divinidad que muere y resucita, se les celebra con ceremonias primitivas. Es paradójicamente ese primitivismo el que hace a esta divinidad y a su culto especialmente atractivos en época helenística, cuando conoce un gran resurgimiento.

2. *El «Himno XIV»*

Tras una corta invocación se introducen mediante un relativo las características de la diosa, insistiéndose en los aspectos primitivos de su culto (el crótalo[2], el tamboril, la flauta) y en su relación con los elementos naturales. El breve poema se cierra con una fórmula de saludo, igual a la del *Himno IX*.

3. *Fecha de composición*

Se pretendió que el himno era tardío por la falta de identificación de la diosa con un nombre concreto, alegándose una influencia órfica. Tal interpretación

---

[2] Instrumento de percusión, semejante a las castañuelas, pero de metal.

es negada tajantemente por Allen-Halliday-Sikes[3]. Ningún rasgo hay en el himno que pueda negar su antigüedad.

---

[3] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns*..., pág. 395.

A la Madre de los Dioses

Cántame, Musa de voz clara, hija del gran Zeus, a la Madre de todos los dioses y de todos los hombres, a la que agrada el estruendo de los crótalos y tamboriles, así como el rumor de las flautas, el griterío de los lobos y de los leones de feroz mirada, los montes fragorosos y los torrentes cubiertos de vegetación.

Así que te saludo a ti también con mi canto, y a una, a las diosas todas.

HIMNO XV

A HERACLES, EL DE CORAZÓN LEONINO

INTRODUCCIÓN

1. *Heracles*

Heracles no es en su origen un dios, sino un héroe, esto es, se le consideraba uno de esos seres humanos especialísimos a los que por sus grandes hazañas se tributa culto tras su muerte, considerándolos aún protectores. Ahora bien, frente al carácter local que los héroes suelen tener, Heracles es sin duda el héroe griego más conocido y popular.

Se trata de una figura complejísima y multiforme (los múltiples trabajos dedicados al estudio de su figura distan mucho de haber agotado el tema), en cuyos orígenes podemos ver implicarse una serie de rasgos diversos. De un lado, pueden verse en su leyenda todos los componentes del *folktale.* Representación del ideal viril primitivo y símbolo de la fuerza máxima, es capaz de cometer los mayores excesos de violencia, gástricos y sexuales, y se ve obligado a afrontar continuamente antagonistas de la más variada especie (fieras, bandidos, monstruos) o competiciones dificilísimas en las que siempre sale vencedor. El ámbito que rodea su leyenda es predominantemente campesino y popular.

Aparece bien sin armas, bien armado de clava, y se le representa habitualmente trabajando para un amo o llevando a cabo hazañas muy distantes de la altiva especialización militar de los héroes homéricos, como limpiar establos, luchar contra un toro o un jabalí o arar campos inmensos. Asimismo presenta rasgos del *eniautós daímōn* o espíritu del año; hijo de un dios, Zeus, y de una mortal, Alcmena, desciende a los infiernos pero vive entre los bienaventurados y su esposa es Hebe, la eterna Juventud. En algunos cultos en su honor, como el del monte Eta, se le quema cada año, pero renace, con el ciclo de las cosechas. Incluso se ha pretendido su relación con los dioses solares.

No debe extrañarnos esta multiplicidad de semejanzas con las tipologías más varias. A estas figuras nacidas en el ámbito del cuento popular, como Heracles, no pueden hallárseles correspondencias exactas globales, sino que sus paralelos son en el detalle, múltiples y ubicuos, con miles de variantes. Podríamos hallar para casi todos los episodios de su leyenda correlatos concretos en luchadores orientales como Sansón, Gilgameš, y un largo etcétera, o con héroes nórdicos, pero a su vez todos ellos se complican y reelaboran de modo incesante.

Por no salirnos del ámbito griego, Heracles reemplaza en diversas ciudades a los héroes locales, cuyas hazañas se asimilan a su leyenda, hasta convertirse en un héroe panhelénico. Se tiende a clasificársele como de origen dorio, aunque probablemente era conocido ya en época micénica si bien no hay ninguna referencia a su nombre en las tablillas, se ha observado que su leyenda tiene siempre como escenario lugares micénicos [1]. La continua adaptabilidad de su figura, que hace

---

[1] M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley y Los Angeles, 1932, págs. 187 ss.

tan difícil trazarle un origen simple, hace imposible también darle una tipología concreta. Y es que estos héroes de fuerza, precisamente por la ambivalencia de la fuerza, que es susceptible de usarse para bien y para mal, como ha observado Galinsky[2], son particularmente adaptables, hasta convertirse en símbolos desarrollados de la condición humana.

Por esta razón, la figura de Heracles, como la de Edipo[3], aunque de forma infinitamente más complicada y variable, va sufriendo innumerables tratamientos literarios que comportan diversas variaciones en su aspecto y significado. Pasado de héroe del cuento popular a héroe del epos, es conocido y mencionado por Homero y Hesíodo y protagonista de una extensa producción épica[4]. En la comedia, naturalmente se destacan sus rasgos humorísticos y se le presenta como estúpido y chocarrero, poseído por un continuo y desmedido apetito por la comida, la bebida y los placeres sexuales. Por el contrario, su imagen pasa por un proceso de depuración en la tragedia y luego en la filosofía, y acaba por convertirse en un héroe de cultura y figura alegórica. En todo caso, nunca dejó de ser un ideal heroico, alterado y adaptado a los tiempos, conforme iban configurándose en Grecia diferentes ideales de lo que debía ser el *áristos andrôn*, 'el mejor de los hombres', título que siempre le correspondió a Heracles y que resulta ser su característica esencial e invariable.

---

[2] C. K. GALINSKY, *The Herakles Theme*, Oxford, 1972, pág. 3.

[3] Cf., a propósito de Edipo, la introducción a la *Edipodia* en mis *Fragmentos*...

[4] Cf., entre otras, las *Heracleas* de Pisandro y Paniasis.

2. *El «Himno XV»*

Càssola[5] observa que el compilador de la colección de himnos ha seguido un orden lógico al situar juntos los *Himnos XV, XVI, XVII,* destinados a personajes considerados como héroes más o menos divinizados. La caracterización en el himno de Heracles es la de héroe sufridor de corte odiseico. Sus sufrimientos, como es sabido, se originan, según la leyenda, en el aborrecimiento de Hera.

La estructura de este breve poema es muy sencilla. Tras señalarse el propósito del himno, cantar a Heracles, se alude a su nacimiento (1-3). El relativo introduce una breve referencia al héroe, calificado como sufridor (4-6) y, como contraste, su feliz destino entre los olímpicos, unido a Hebe (7-8). El poema se cierra con una súplica.

Es de destacar que, pese a su corta extensión, presenta dos variantes importantes, probablemente antiguas, por lo que las presentamos ambas.

3. *Fecha de composición*

El añadido del título 'de corazón leonino' es tardío, presumiblemente bizantino, pero ello no afecta a la datación del poema. Se ha pretendido fecharlo basándose en el hecho de que la presencia de Heracles en el Olimpo coincide con un pasaje de la *Odisea*[7] que los escolios consideran una interpolación de Onomácrito y, por tanto, tradición del siglo VI, pero Càssola[8]

---

[5] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 335.
[6] Cf. las introducciones a Pisandro y Paniasis.
[7] *Odisea* XI 602 ss.
[8] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 337.

ha puesto de manifiesto lo poco seguro de esta suposición. En suma, como en tantos otros casos, no hay ningún dato seguro para determinar la fecha de composición del himno.

A Heracles, el de corazón leonino

Voy a cantar a Heracles, hijo de Zeus, al que, con mucho el más excelente de los pobladores de la tierra, parió en Tebas la de hermosas danzas Alcmena, tras haberse unido al Cronión, amontonador de nubarrones.

A Heracles que, errante primero por la inmensa tierra y por mar, a causa de las misiones encomendadas por el soberano Euristeo, realizó él mismo muchas acciones temerarias y muchos fueron sus sufrimientos[9].

Ahora ya habita complacido la hermosa sede del nevoso Olimpo y tiene como esposa a Hebe, la de hermosos tobillos.

¡Salve, soberano, hijo de Zeus, y concédeme virtud y prosperidad!

---

[9] Hay otra variante de los versos 4-6 que dice: «que, errante, ya por la inmensa tierra, ya por mar, sufrió y, combatiendo vigorosamente, realizó muchas acciones temerarias, gestas extraordinarias».

Himno XVI

A ASCLEPIO

INTRODUCCIÓN

1. *Asclepio*

La función de curar enfermedades es en los pueblos primitivos propia de hechiceros y sacerdotes, que operan sobre ellas con salmodias y encantamientos. En Grecia el primer dios de las curaciones es Peán, pero luego es Apolo el que hereda sus funciones. De la unión de este dios con Corónide, una Ninfa, nace Asclepio, sacado nonato del vientre de su madre y confiado a la custodia del centauro Quirón. Es entonces Asclepio quien asume el patronazgo de la medicina. Sus hijos son Macaón y Podalirio, simples mortales conocedores de las artes curativas que intervienen en la guerra de Troya.

No han cesado las discusiones acerca de Asclepio, sobre si se trataba en su origen de una divinidad o de una figura secular, un héroe, posteriormente divinizada. El hecho es que nunca llega a hacérsele un sitio entre los Olímpicos. Zeus lo destruye con el rayo por invertir el orden natural al resucitar un muerto[1], mito que

[1] La tradición vacila en su nombre. Cf. la introducción a Paniasis en mis *Fragmentos...*

implica la concepción de la muerte como ley humana irreversible. Asclepio, en cuyo honor se erige un gran templo en Epidauro en el que se registraban innumerables curaciones milagrosas, estaba destinado a adquirir enorme prestigio y difusión en las épocas de decadencia de la religión griega.

2. *El «Himno XV»*

Himno muy breve, tras mencionar su nombre como destinatario, se introduce mediante el relativo una mera alusión al nacimiento del dios y a sus características de sanador de enfermedades. El himno se cierra con una fórmula de saludo en forma de súplica.

3. *Fecha de composición*

Es difícil de determinar la fecha de composición de este himno. Humbert[2], basándose en que Píndaro desarrolla en la *Pítica tercera* el tema de los amores de Corónide, piensa que el *Himno XV* es anterior, esto es, del VI a. C. Por su parte, Càssola[3] apoyándose en la tardía difusión del culto a Asclepio, tiende a situar esta composición en el siglo IV a. C.

---

[2] HUMBERT, *Hymnes...*, pág. 205.

[3] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 344.

A Asclepio

Comienzo por cantar al sanador de enfermedades, a Asclepio, hijo de Apolo, a quien parió la divina Corónide, hija del rey Flegias, en la llanura de Docio[4], gran alegría para los hombres, mitigador de penosos sufrimientos.

Así que te saludo a ti también, soberano, pues te suplico en mi canto.

[4] Llanura de Tesalia, en la Pelasgiótide.

Himno XVII

A LOS DIOSCUROS

INTRODUCCIÓN

1. *Los Dioscuros*

El origen de esta pareja celeste constituye un tema de difícil elucidación. La crítica ha tratado de indagarlo en diferentes terrenos y se ha llegado a soluciones enormemente divergentes. Todo parece indicar que los Dioscuros constituyen en realidad el resultado de la agregación de tradiciones originalmente diferentes, que cristalizan de forma más o menos sistemática en su leyenda, en un proceso que se extiende durante siglos. A ello se debe la variedad de funciones y la multiplicidad de los datos de que disponemos sobre sus orígenes.

Dioscuros quiere decir 'hijos de Zeus', esto es, en un momento de la tradición este par de divinidades se ha visto incluido en el panteón olímpico por la vía normal de las relaciones de parentesco. También se les llama Tindáridas, esto es, 'hijos de Tindáreo' el padre de Helena, lo cual no está en contradicción con el hecho de ser hijos de Zeus, según veremos en otro lugar[1]. Se ha pretendido ver en este nombre una rela-

---

[1] Cf. la introducción a las *Ciprias* en mis *Fagmentos*...

ción con etrusco *Tin*, el dios del día y el sufijo patronímico, también etrusco, *-tur*, lo que implicaría que los Tindáridas pertenecían al fondo prehelénico y que su parentesco con la divinidad del día facilitó su transferencia a la familia del Zeus indoeuropeo y a la leyenda de Tindáreo-Helena.

Pero aún hay más. Cástor y Pólux como tales nombres parecen tener origen en héroes laconios independientes, divinidades tutelares que auxilian a los soldados en la batalla y se identificaban con los Ánakes, divinidades ctónicas, ya conocidas probablemente en época micénica como los *wa-na-so-i*, sin relación con Zeus.

Pero si nos remontamos a época indoeuropea, podemos ver la relación que existe entre los Dioscuros y unos gemelos celestes socorredores de los hombres, pertenecientes al fondo mitológico indoeuropeo, y cuyo reflejo podemos ver, por ejemplo, en los *Asvini* de la mitología india.

A partir de estos orígenes diversos se desarrolla la leyenda fuera de sus ámbitos originarios. Excede el terreno de Laconia y se difunde por prácticamente toda Grecia. Aparecen como jinetes divinos tutelares, no sólo en las batallas, sino también en las tempestades marinas, durante las que, alados, acuden para ayudar a los navegantes, y se les relaciona con el Fuego de Santelmo, considerado como manifestación de su presencia y, por tanto, de buen agüero.

La leyenda sufre en época cristiana una nueva y muy curiosa adaptación, y pasan a ser sustituidos por San Cosme y San Damián [2].

---

[2] M. P. Nilsson, *Historia de la Religión griega*, trad. española, Buenos Aires, 1968 [2], pág. 368.

2. *El «Himno XVII»*

Es una composición brevísima, que parece ser un resumen del *Himno XXXIII*. Consta de un pequeño exordio, una invocación a la Musa para que los celebre, y se les denomina Tindáridas, aunque se alude a su nacimiento de Zeus y Leda. El poema se cierra con una fórmula de saludo, sin fórmula de transición.

3. *Fecha de composición*

Resulta muy difícil determinar la época de este himno que, desde luego, es posterior al *Himno XXXIII*, pero probablemente es también antiguo.

A los Dioscuros

Canta, Musa de voz clara, a Cástor y Pólux, los Tindáridas, que nacieron de Zeus Olímpico. Al pie de las cumbres del Taigeto los parió la augusta Leda, sometida en secreto por el Cronión encapotado de nubarrones.

¡Salve, Tindáridas, caballeros sobre raudos corceles!

Himno XVIII

A HERMES

INTRODUCCIÓN

1. *Hermes*

Cf. la introducción al *Himno IV.*

2. *El «Himno XVIII»*

Se trata simplemente de una versión abreviada del *Himno IV,* o mejor, la reproducción casi literal de su exordio con ligeras variantes (compárense los versos 2-9 con el *Himno IV* versos 2-9), seguida de una fórmula de saludo (10), igual al verso 579 del *Himno IV,* otra de transición (11) y una segunda fórmula de saludo (12). Lo más interesante es la variación del comienzo, en el que se sustituye la invocación a la musa por una expresión más reciente en la que el canto se pone en boca del poeta. Respecto a ella hay que señalar que en un lecito ático del 470 a. C. aparece un muchacho con un rollo en la mano en el que pueden leerse precisamente estas palabras.

3. *Fecha de composición*

Es imposible determinar la época en la que pudo componerse el himno. Sólo es apuntable el 470 a. C. como *terminus ante quem,* de acuerdo con lo que acabamos de decir.

A Hermes

Canto a Hermes el Cilenio, el Argicida, que tutela Cilene y Arcadia, pródiga en rebaños, raudo mensajero de los inmortales, al que parió Maya, la hija de Atlante, tras haberse unido en amor a Zeus, ella, la diosa venerable.

Esquivaba la compañía de los dioses bienaventurados, habitando en una muy umbría gruta. Allí el Cronión solía unirse con la Ninfa de hermosos bucles en la oscuridad de la noche, mientras el dulce sueño retenía a Hera, la de níveos brazos, y pasaba inadvertido a los dioses inmortales y a los hombres mortales.

Así que te saludo a ti también, hijo de Zeus y Maya, que yo, una vez que haya comenzado por ti, pasaré a otro himno.

¡Salve, Hermes, dispensador de alegría, mensajero, dador de bienes!

Himno XIX

A PAN

INTRODUCCIÓN

1. *Pan*

Homero y Hesíodo desconocen en sus numerosas referencias a los Olímpicos a este dios cornudo, de patas de cabra, lascivo y juguetón, pero tornadizo y peligroso en su irascibilidad, típico representante del conflicto entre naturaleza y cultura. No ocupa, por tanto, Pan un lugar en el panteón helénico en fecha antigua. La primera mención literaria es en Epiménides[1], y no aparece en las representaciones artísticas de los siglos VII y VI a. C.

Su origen, como el de Hermes, se sitúa en Arcadia, donde se documenta su culto desde el siglo VI a. C., aunque presumiblemente se trata de un culto local que viene de más antiguo. Nacido entre comunidades pastoriles, Pan es pastor él mismo, y presenta los rasgos propios de la vida del pastor: el aislamiento, la afición musical, e incluso la siesta. La etimología que de su nombre se da en el himno, derivándolo de *pan* 'todo' es falsa, aunque la verdad es que no hay gran segu-

[1] Epiménides, *fr.* 16, que llama a su madre Calisto.

ridad entre los autores recientes acerca de la verdadera. Se ha propuesto la relación con lat. *pa-sco*, etcétera, lo que nos llevaría a un significado 'apacentador', bastante acorde con su carácter[2].

A menudo no se habla de Pan, sino de Panes, en plural, como ocurre con Sileno y los Silenos. Ello hace verosímil que en su origen no se tratara de una divinidad, sino de un grupo de divinidades naturales, como los Centauros o las Ninfas, luego individualizado por la necesidad propia del culto de dirigirse a un dios y no a un colectivo.

La entrada de Pan en la familia olímpica no se hace sin vacilaciones, y de ahí que la genealogía que de él se presenta en el himno como hijo de Hermes no sea ni mucho menos la única, sino que se le dé en otras versiones como hijo de Zeus, Apolo o Crono.

Su poder principal es el de suscitar lo que aún hoy se llama pánico, un terror irracional e inmotivado que hace perder el control a grupos enteros. Por ello resulta de gran ayuda en el combate, cuando consigue provocarlo en el enemigo. Precisamente por un favor de esta índole la divinidad local consiguió ganarse el favor de toda Grecia, cuando en el 490 a. C., en la batalla de Maratón ayudó a los atenienses que, agradecidos, le dedicaron un antro en la ladera noroeste de la Acrópolis.

2. *El «Himno XIX»*

Se trata de uno de los himnos de extensión media, como el *Himno VII*, con una estructuración bastante

---

[2] La formación de la palabra no es, sin embargo, clara. De ahí que se haya propuesto como alternativa una relación con el nombre de la divinidad pastoril india *Pūṣan*. No obstante, esta última relación tampoco resulta fonéticamente satisfactoria.

acorde con la naturaleza del dios[3]. Tras una introducción de siete versos en los que se contienen en resumen todas las características de la divinidad, se describe en una segunda parte (versos 8-26) su carácter versátil, recurriendo en varias ocasiones a anáforas que marcan contrastes entre pares de versos (vv. 9-10 *'a veces... a veces'*, vv. 12-3 *'a menudo... a menudo')*. Se alude a su condición de pastor que vaga por los montes (vv. 8-11), cazador (12-4), músico (14-18), cerrándose la enumeración con una preciosista descripción de su papel como conductor del coro de las ninfas (19-26).

En la última parte se expone el nacimiento de Pan como el contenido del canto del coro de las musas, en una serie de pequeñas escenas: el enamoramiento de Hermes (30-34), el nacimiento de Pan (35-7), la huida de la nodriza (38-9) y la presentación del recién nacido en el Olimpo (40-47).

El poema se cierra con una fórmula de saludo y otra de transición. El estilo del himno es vigoroso, ágil, con tendencia al uso de un léxico poco común y a la descripción de paisajes de forma más minuciosa que lo normal en la épica.

3. *Fecha de composición*

Es éste un tema muy discutido. Por sus peculiaridades en el léxico, parece bastante reciente. De otra parte, sólo si fuese arcadio podría ser del siglo VI, dado que Pan aparece tardíamente en la literatura y las representaciones artísticas como divinidad trascendida de su carácter local. Por todo ello, parece más propio situarlo en el siglo V a. C.

---

[3] La estructura del himno ha sido estudiada por H. SCHWABL, «Der Homerische Hymnus auf Pan», *Wien. Stud.* 3 (1969), 5-14, con el que coincidimos en parte.

No obstante, se ha pretendido incluso descenderlo a época alejandrina, bien por razones gramaticales, como Gemoll[4], bien por motivos de concepción, esto es, por su carácter refinado, bucólico y preciosista que recuerda los idilios de Teócrito o la poesía de Calímaco, como quiere Humbert[5]. En honor a la verdad hay que señalar que ninguno de los argumentos aducidos para fechar esta composición es definitivo.

---

[4] A. GEMOLL, *Die homerischen Hymnen*, Leipzig, 1886, pág. 334.
[5] HUMBERT, *Hymnes*..., págs. 208-209.

A Pan

Háblame, Musa, del amado vástago de Hermes, el caprípedo, bicorne, amante del ruido, que va y viene por las arboradas praderas junto con las Ninfas, habituadas a las danzas. Caminan ellas por las cumbres de la roca, camino de cabras[6], invocando a Pan, el dios pastoral de espléndida cabellera, desgreñado, bajo cuya tutela se hallan todas las nevosas colinas, así como las cimas de los montes[7] y los senderos pedregosos.

Va y viene de aquí para allá por entre los espesos breñales, atraído a veces por las suaves corrientes de un río. A veces, por el contrario, vaga por entre los escarpados roquedales, trepando hasta la más alta cima, atalaya de rebaños.

A menudo corre a través de las altas montañas de resplandeciente blancura[8]. A menudo atraviesa por entre las laderas matando fieras, tras escrutarlas con penetrante mirada.

De vez en cuando, al atardecer, se deja oír él solo al regreso de la montería, tocando suave música con su caramillo. No lo aventajaría en sus cantos el ave que, entre las frondas de la florida primavera, difunde su lamento y derrama su melifluo canto[9].

---

[6] *aigílips* es un compuesto cuyo sentido exacto desconocían ya los griegos. Su primer término 'cabra' es claro. La traducción es, pues, aproximativa.

[7] A Pan se le consagran las colinas de Arcadia, como Cilene, de la que deriva el epíteto Cilenio del verso 31.

[8] No por la nieve, sino por las formaciones calcáreas.

[9] El ruiseñor.

Acompañándolo entonces las montaraces Ninfas de límpido canto, moviendo ágilmente sus pies sobre el venero de oscuras aguas, cantan. Y gime el eco[10] en torno a la cima del monte.

El dios, de una parte a otra de los coros, a veces deslizándose al centro, los dispone, moviendo ágilmente los pies. Sobre su espalda lleva una rojiza piel de lince, enorgullecido en su fuero interno por los melodiosos cantos, en el suave prado donde el azafrán y el fragante jacinto se mezclan indistintos con la hierba al florecer.

Cantan a los dioses bienaventurados y al grande Olimpo. De tal modo, y de forma señalada sobre los demás, se referían al raudo Hermes, a cómo es un veloz mensajero para los dioses todos, y cómo llegó a Arcadia, pródiga en veneros, madre de ganados, donde dispone del recinto Cilenio. Allí, aunque era un dios, apacentaba ganados de áspero vellón, en el predio de un varón mortal. Pues florecía en él un lánguido deseo, que le había invadido, de unirse en amor con la ninfa de hermosos bucles, hija de Dríope[11].

Consiguió por fin una florida boda y ella le engendró, en sus moradas, a Hermes un hijo, desde el primer instante prodigioso de verse, caprípedo, bicorne, amante del ruido, de dulce sonrisa.

---

[10] No debe descartarse la posibilidad de leer Eco, nombre de una ninfa protagonista de diversas leyendas en todas las cuales sufre un trágico fin. Precisamente en una de las versiones interviene Pan, que, enamorado de la diosa y desdeñado por ella, enloquece a los pastores para que la despedacen.

[11] Quizá Dríope tiene que ver con *drŷs* 'encina', por lo que la ninfa sería una ninfa de las encinas. Por otra parte, hay que señalar que algunos autores han querido traducir *nýmphē* por 'hija'.

Huyó de un salto y abandonó al niño la nodriza[12], pues sintió temor cuando vio su rostro desagradable, bien barbado.

Mas el raudo Hermes lo tomó en sus brazos, acogedor. Se alegraba extraordinariamente en su fuero interno el dios. Rápidamente ganó las sedes de los inmortales, tras haber envuelto a su hijo en las espesas pieles de una liebre[13] montaraz. Se sentó junto a Zeus y a los demás Inmortales y les presentó a su hijo. Los inmortales todos alegraron naturalmente su corazón, y en especial el báquico Dioniso[14]. Solían llamarlo Pan porque a *todos* les alegró el ánimo[15].

Así que te saludo a ti también, soberano. Te propicio con mi canto, pero yo me acordaré además de otro canto y de ti.

---

[12] Se discute si 'nodriza' se refiere a la madre del dios, lo que parece poco probable. También se ha querido ver aquí una referencia al terror «pánico» que provoca el dios.

[13] La alusión a la liebre no es casual. Es un símbolo de Pan en las monedas antiguas, en las que se le representa con el lagóbolo, o bastón para cazar liebres.

[14] La mención de Dioniso se debe a que la esfera cultual de ambos dioses es semejante y existen abundantes nexos entre ellos.

[15] Sobre la falsa etimología, cf. lo dicho en la introducción.

Himno XX

A HEFESTO

INTRODUCCIÓN

1. *Hefesto*

Parece que Hefesto era originariamente un démon del fuego natural que acaba por convertirse en el dios de las fraguas. Todavía en Homero, frecuentemente, Hefesto vale tanto como 'fuego'. Su origen se situaba habitualmente en Asia Menor, lo que coincidía con el hecho de que Homero cita en relación con él lugares de fuera de Grecia como Lemnos, Troya, Tracia y Fenicia. Pero en fecha reciente, Wiesner[1] ha propuesto su identificación con el dios fenicio Khousor y ha puesto de manifiesto que Creta se denomina en un texto ugarítico del 1400 a. C. 'el trono de Khousor', por lo que hace verosímil que griegos y fenicios hubieran tomado esta figura divina de la tradición minoica. No es discordante con ello el hecho de que en las tablillas micénicas se mencione al dios *(a-pa-i-ti-jo)* y el que todo intento de buscar una etimología a su nombre haya sido, hasta ahora, fallido.

---

[1] J. Wiesner, «Der Künstlergott Hephaistos und seine aussergriechischen Beziehungen», *Arch. Anz.* 83 (1969), 167-173.

En el panteón olímpico Hefesto no tiene un papel muy brillante. Hesíodo nos dice que Hera, despechada por el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus sin haberse unido en amor (se había encolerizado con su esposo y rivalizó con él), parió a Hefesto, el más hábil para los oficios de todos los Uránidas[2]. Se le representa cojo, causando risa a los dioses[3], detalle que según el mito se debe a una caída desde el cielo a la isla de Lemnos, provocada por Zeus, furioso porque había ayudado a Hera contra él. Nilsson[4] interpreta su cojera como un mito etiológico, para explicar el hecho de que los herreros tienen brazos fuertes, pero piernas débiles por su continuo trabajo en la fragua y la costumbre de dedicarse por ello en la antigüedad a este trabajo a los cojos. La deformidad en los herreros míticos es un rasgo general. Baste la referencia a los Gnomos de la mitología germánica.

Su caracterización como forjador mítico, que hace todo género de maravillas para los dioses y magníficas armaduras para los héroes, lo lleva a situarse entre los dioses protectores del artesanado, función que comparte con Atenea, su contrapartida también en el hecho de no haber nacido de pareja. Así, mientras que es escasísimo el culto de Hefesto en otros lugares de Grecia (poca cosa excepto en Lemnos, de donde estamos mal informados), es muy importante en el Ática, y se le erige el Teseón en el Cerámico, junto a las tiendas de los artesanos. Dentro del templo había una estatua de Atenea, manteniéndose así la relación entre ambas divinidades.

---

[2] HESÍODO, *Teogonía* 927 ss.
[3] *Ilíada* I 590 ss.
[4] NILSSON, *Religión*..., pág. 163.

2. *El «Himno XX»*

Consta esta breve composición de un pequeño preludio en el que se enuncian las cualidades del dios, insistiéndose en los aspectos más evolucionados y en su relación con Atenea, la diosa que comparte sus funciones de protector del artesanado. Se establece una contraposición entre la vida de los hombres anterior y posterior al conocimiento de la artesanía, en una forma progresiva del mito, frente a los mitos de decadencia de la humanidad, que aparecerán luego en la tradición órfica. El poema se cierra con una breve súplica.

3. *Fecha de composición*

La crítica tiende a considerar que el himno estaba destinado a un público ateniense, por ser el Ática el lugar donde el culto de Hefesto, especialmente en relación con el de Atenea, tenía mayor predicamento, y con motivo de una fiesta en honor del dios. Dado que las fiestas en honor de Hefesto parece que se desarrollaron en el siglo v a. C. y, unido a ello, el hecho de que la fórmula final de súplica es propia de los himnos tardíos, parece verosímil fechar este himno en el siglo v a. C.

A Hefesto

Canta, Musa de voz clara, a Hefesto, célebre por su talento, el que, con Atenea la de ojos de lechuza, enseñó espléndidos oficios a los hombres sobre la tierra, hombres que antes habitaban en grutas en los montes como fieras.

Ahora, instruidos en los oficios por Hefesto, célebre por su destreza, pasan cómodamente la vida, hasta el día que cumple el año[5], en sus propias moradas.

¡Séme, pues, propicio, Hefesto, y concédeme virtud y prosperidad!

---

[5] Esto es, 'durante todo el año'.

HIMNO XXI

A APOLO

INTRODUCCIÓN

1. *Apolo*

Cf. la introducción al *Himno III*.

2. *El «Himno XXI»*

Se trata de un corto preludio alusivo al canto del cisne y al del aedo en honor de Apolo, seguido por una fórmula de saludo. Lo peculiar de este himno es su comienzo, diferente al de los demás en los que el aedo invoca a la Musa o expone que va a cantar en honor de una divinidad. Ello hace posible pensar [1] que el poema entero es un saludo final al dios, perteneciente a una composición más larga cuyo exordio se ha perdido.

3. *Fecha de composición*

Si, como se pretende, ARISTÓFANES parodia en las *Aves* [2] los dos primeros versos del *Himno XXI* [3], el

[1] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 379.

[2] ARISTÓFANES, *Aves* 771 ss.

[3] Mucho menos probable es la opinión de GEMOLL, de que es el himno el que imita al cómico.

himno sería anterior al 414, fecha en la que se sitúa esta comedia, pero no puede precisarse mucho más al respecto.

A Apolo

¡Febo! A ti incluso el cisne te canta melodiosamente con el acompañamiento de sus alas[4], mientras salta en el ribazo, a lo largo del vorticoso río Peneo[5]. A ti también, con la melodiosa forminge, te canta siempre el aedo de dulce verbo el primero y el último.

Así que te saludo a ti también, Soberano, que yo te propicio con el canto.

---

[4] Hecho que parece cierto, de acuerdo con la nota de Allen-Halliday-Sikes, *Hymns...*, págs. 411-412.

[5] Aquí probablemente el río de Tesalia (mejor que su homónimo de Élide) citado porque Apolo tenía un santuario en el valle tesalio del Tempe, y porque en sus proximidades vivía la ninfa Cirene cuando fue raptada por el dios.

HIMNO XXII

A POSIDÓN

INTRODUCCIÓN

1. *Posidón*

Los elementos que configuran la personalidad y funciones de Posidón constituyen un difícil complejo en el que los detalles no siempre se deslindan con claridad. Desde los poemas homéricos aparece como hermano de Zeus y de Hades, que comparte con ellos el gobierno del mundo y al que en la distribución de honores, hecha en el origen de los tiempos [1], corresponde el dominio del mar. Como tal es ya conocido y muy destacado por su importancia en las tablillas micénicas, donde se le menciona como *po-se-da-o-ne*.

No obstante, en su origen, sus funciones son completamente diferentes, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta la escasa atención que podían prestar a una divinidad marina los griegos en época prehistórica, dado que sabemos que incluso habían perdido, por inútil, la palabra indoeuropea para el mar. Sólo cuando en su migración los griegos vuelven a ponerse en contacto con el mar, necesitan una palabra —ya no indo-

[1] Cf. la introducción a la *Titanomaquia* en mis *Fragmentos*...

europea— para designarlo y reinterpretan como deidad marítima a Posidón, que en su origen no lo era en absoluto. La naturaleza originaria de Posidón puede apreciarse por algunos detalles. En primer lugar, los epítetos que más frecuentemente se le aplican son *ennosígaios* y *gaiḗochos*. El primero, interpretado con toda claridad como 'el que sacude la tierra'. El segundo, de interpretación más difícil, puede significar 'señor de la tierra', 'sacudidor de la tierra' o 'que conduce un carro bajo tierra'[2], en cualquier caso, en relación con la tierra, no con el mar. Es más, se ha propuesto que su propio nombre signifique 'esposo de la tierra'[3], lo que coincide con el hecho de que se le considere esposo de Deméter, como vimos en la introducción al *Himno II*.

De otro lado, se piensa que el tridente (atribuido al dios evidentemente cuando Posidón pasó a convertirse en dios del mar) no es más que una adaptación de su antiguo atributo, el rayo, y que, por tanto, en su origen coexistía una interpretación como dios celeste con otra como dios de la fertilidad y de la tierra. El paso a divinidad marina quizá se produjo por su relación con las aguas subterráneas, a la que luego volveremos, y se afianza tras los éxitos navales griegos en las Guerras Médicas, tras las que fue nombrado Salvador.

En todo caso, en el curso de su historia hay dos rasgos característicos: uno, su carácter de eterno perdedor. Rivaliza con varias divinidades por el patronaz-

---

[2] Según si el segundo elemento se relaciona con la raíz *segh-* 'tener' (gr. *échō*), *wegh-* 'conducir un carro' (cf. lat. *ueho*) o con lat. *uexare*. Aceptamos la segunda interpretación, que se aviene bien con la relación del dios con las fuentes subterráneas y los terremotos.

[3] Si se interpreta como compuesto de *pósis* 'esposo' y la palabra *dā* que aparece en el nombre de Deméter 'madre tierra' y en el epíteto micénico *e-no-si-da-o-ne* o en Píndaro *ennosídas* 'sacudidor de la tierra'.

go de ciudades (con Atenea por el de Atenas, con Dioniso por el de Naxos, con Zeus por el de Egina y con Hera por el de Argos) y pierde en todos los casos. El otro rasgo característico del dios es el conservar elementos propios de su origen no marino. Por citar algunos, su relación con el caballo (recuérdese su unión con Deméter bajo esa figura; se ha dicho que el caballo representa el agua subterránea cuyo ruido se asemeja al correr de los cascos del caballo), su relación, por tanto, con las fuentes y asimismo, con los terremotos, quizá interpretados como la conducción de un carro subterráneo. Aún podemos añadir su unión a Deméter en las fiestas de fertilidad y su relación con el toro.

Pese a su carácter de perdedor, sin embargo, su culto se extiende por todas las ciudades jonias y llega a convertirse en el protector de la alianza jonia.

2. *El «Himno XXII»*

Este himno, que parece más una plegaria que un preludio, alude a su noble función de sacudir la tierra y el mar, de domar corceles y salvar naves. Es curioso que ambas funciones se atribuyen también a los Dioscuros. El poema se cierra con una fórmula de saludo y una súplica de socorro a los navegantes.

3. *Fecha de composición*

No hay datos para determinar con certeza la época de composición del *Himno XXII*. El tono personal del poema puede apuntar a una fecha tardía, pero no tanto como para considerarlo órfico como se ha pretendido[4].

---

[4] Cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 415.

A Posidón

Por Posidón, el gran dios, comienzo a cantar, el que agita la tierra y la límpida mar[5], el marino, que posee el Helicón[6] y la vasta Egas.

Doble fue, Sacudidor de la tierra, el honor que los dioses te atribuyeron: de los corceles ser el domador y, a la vez, salvador de naves.

¡Salve, Posidón, conductor del carro subterráneo[7], el de oscura cabellera! Y, feliz, con corazón benévolo, ampara a los navegantes.

---

[5] Cf. la nota a *Himno II* 67.

[6] Referencia al culto de Posidón Heliconio que, con el Panionio de Mícale, forma el centro religioso de la federación jonia. En cuanto a Egas se discute a qué ciudad de ese nombre se refiere: si a la del golfo de Corinto o del N. de Eubea.

[7] Cf. las dudas sobre la interpretación de este epíteto en la introducción.

HIMNO XXIII

A ZEUS

INTRODUCCIÓN

1. *Zeus*

Zeus es el descendiente griego del dios indoeuropeo del cielo y los fenómenos celestes; el trueno, la lluvia y las nubes. Tal afirmación se sostiene inequívocamente sobre la base lingüística: el nombre de Zeus procede de la raíz *dieu-*, que entre otros múltiples paralelos perfectamente identificados, da lugar a la palabra india para el cielo *(dyáus)*, al nombre latino para el día *(diēs)* y, unida a la palabra para el padre, al nombre del equivalente latino de Zeus, *Iuppiter*. Es, pues, la divinidad principal que traían consigo a Grecia los emigrantes indoeuropeos, pero en la Hélade adquiere características mucho más complejas, y ello especialmente porque los invasores engloban bajo la figura de Zeus una serie de divinidades locales. Especialmente claro es que en su leyenda se combinan un mito de sucesión, probablemente oriental, comparable al mito hurrita del reinado de los cielos y al babilonio de la Creación, entre otros [1], y una leyenda cretense, la de su

[1] Sobre este tema cf. recientemente C. SCOTT LITTLETON, «The 'Kingship in Heaven' Theme» en *Myth and Law among the Indo-europeans* (ed. J. PUHVEL), California, 1970, págs. 83-121.

nacimiento en el monte Ida, que correspondía a un dios anual de fertilidad que moría y resucitaba. Como tal dios de fertilidad celebraba anualmente una boda sagrada *(hierós gámos)* con Hera, que representaba la fecundación anual de la tierra por la lluvia celeste.

El hecho es que, según narran los mitos de soberanía[2], Zeus consigue hacerse con el máximo poder que sólo nominalmente comparte con Posidón y Hades, correspondiéndole las alturas (múltiples epítetos lo califican como tal: *koryphatîos, hýpatos,* etc.), y sus atributos y armas fundamentales son el relámpago y el rayo. Representa así la victoria de un orden nuevo sobre los poderes ctónicos arcaicos y, al mismo tiempo, un triunfo de las divinidades masculinas sobre las femeninas, que eran las fundamentales en la religión prehelénica.

Su capacidad de asimilación es inmensa y ello se constata especialmente en la innumerable cantidad de epítetos y funciones que se le atribuyen y las múltiples fiestas que, consecuentemente, se celebran en su honor y que sería prolijo enumerar aquí.

La figura homérica de Zeus inicia una progresiva racionalización de la divinidad, que representa, pese a su carácter antropomórfico y sus veleidades amorosas, el dios-orden racional y justo, tendencia que se proseguirá posteriormente en un proceso continuo de abstracción y moralización en autores como, por ejemplo, Esquilo o Sófocles.

2. *El «Himno XXIII»*

Un himno tan breve de ningún modo podría abarcar, ni siquiera aludir mínimamente, a la amplísima gama de atributos y funciones del padre supremo. Tras la

[2] Cf. la introducción a la *Titanomaquia* en mis *Fragmentos...*

fórmula más reciente en la que el canto va en boca del poeta, se le denomina el más poderoso y se mencionan algunos de sus atributos, como son su cualidad de padre del trueno [3] y su capacidad de conocer el destino. Asimismo se le presenta en estrecha relación con Temis, divinidad de la justicia y el derecho. El poema se cierra con una breve súplica.

3. *Época de composición*

No tenemos elementos de juicio definitivo para fechar el poema, pero no parece muy antiguo ni por la fórmula de introducción ni por la súplica final.

---

[3] Aunque el epíteto *eurýopa* admite otra interpretación, cf. *Himno II* 3.

A Zeus

Voy a cantar a Zeus, el principal y el más grande de los dioses, el soberano cuya voz se oye de lejos, el que a todo da cumplimiento.

A él que, con Temis, que se sienta inclinada sobre él, mantiene sagaces conversaciones.

Séme propicio, Crónida, cuya voz se oye de lejos, el más glorioso y el más grande.

Himno XXIV

A HESTIA

INTRODUCCIÓN

1. *Hestia*

La etimología del nombre de la diosa es poco clara. No se ha conseguido ni asegurar ni negar su relación con su equivalente latino *Vesta.* En todo caso, Hestia no es ni más ni menos que un nombre común, el Hogar, esto es, se trata de la deificación del Hogar; por tanto, de una personificación del fuego, como Hefesto, pero en un ámbito totalmente diferente, el círculo del culto del hogar, centro de la edificación en la que vivía la familia y centro simbólico también de la estructura familiar. No es, por tanto, una divinidad originariamente antropomorfa, y de ahí que carezca de una mitología interesante: no se cita en la *Ilíada* ni en la *Odisea* y la referencia en el *Himno V* a Apolo y Posidón, como sus pretendientes, es excepcional. Divinidad de origen indoeuropeo —pues la santidad del hogar no es fenómeno cretense— pasa al panteón griego, dentro de los Doce Dioses, como hija de Crono y Rea y hermana de Deméter y Hera.

Su culto en principio no era tampoco a una divinidad antropomorfa, sino al hogar, al fuego. La relación con

la virginidad es consecuencia probablemente de que el cuidado del hogar se encomienda a las hijas de la casa, o bien de que un elemento tan importante como el fuego de la casa no puede someterse a la influencia de ningún elemento externo.

Al conformarse la estructura de los cultos de la ciudad sobre los cultos del hogar, Hestia pasa a presidir el hogar común de la ciudad, de ahí que reciba epítetos como Pritanea, Bulea, en relación con las principales instituciones de la pólis.

2. *El «Himno XXIV»*

Es un himno brevísimo en el que se esbozan tres breves notas: su importancia como fuego sagrado de Delfos, ombligo del mundo, cuyo hogar sacro tenía una importancia fundamental en Grecia, por lo que tal referencia no implica que se trate de un himno pítico[1]. La segunda, probablemente una alusión a la unción de su imagen en el culto con óleo perfumado. Por último, se la invoca para que penetre con Zeus en una casa, cuya naturaleza desconocemos. No parece probable que se trate de la consagración de un hogar privado[2], dada la solemnidad de la invocación, sino que, probablemente, se trata de un templo. La súplica a la diosa se extiende también al poema.

3. *Fecha de composición*

No hay datos fidedignos para poder aventurar una fecha de composición de este breve poema.

---

[1] Como pretendía WILAMOWITZ, *Glaube...*, I, pág. 157.

[2] Dentro de la misma hipótesis de WILAMOWITZ, negada por ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, págs. 418 ss., siguiendo a GEMOLL.

A Hestia

Hestia, que atiendes la santa morada del soberano Apolo, del Certero, en la sacratísima Pito. De continuo, destila de tus bucles húmedo óleo. Entra, pues, en esta casa, penetra con ánimo, junto al prudente Zeus y a un tiempo concede tu favor a mi canto.

Himno XXV

A LAS MUSAS Y A APOLO

INTRODUCCIÓN

1. *Las Musas*

Aunque es tema bastante debatido, parece verosímil remontar la etimología de la palabra Musa a *mon-sa*, derivada de la raíz *men-* 'recordar'[1]. Hijas como son de Mnemósine, la Memoria, serán las diosas que facilitan al recitador el recuerdo del poema. La inspiración se concibe efectivamente en la antigüedad como un *enthousiasmós*, una posesión por la divinidad que supera al poeta por su mayor capacidad de conocer. Localizadas a veces en Pieria (cerca del Olimpo, en Tesalia), a veces en el Helicón, en Beocia, las Musas aparecen generalmente, como aquí, en relación con Apolo[2], que es Musageta, 'conductor de las Musas'. Incluso Eumelo lo hace padre de tres de ellas[3].

2. *El «Himno XXV»*

El caso de este himno es peculiar, porque sus versos 2 a 5 son idénticos a los versos 94 a 97 de la

---

[1] Cf. J. S. Lasso de la Vega, «*Mousa*», *Emerita* 22 (1954), 66-98.
[2] Cf. *Himno III* 189, *Himno IV* 450.
[3] Cf. Eumelo, *fr.* 17.

Teogonía de Hesíodo. Durante siglos se creyó en una imitación del himno por Hesíodo, pero hoy se tiende a creer que el himno es un centón, formado su verso 1 a imitación del 1 de la *Teogonía* y el 6 como una modificación del 104 de la misma obra, utilizado por el rapsodo como un comodín en cualquier momento para afirmar la dignidad de su arte[4]. El poema acaba con una fórmula de transición.

3. *Fecha de composición*

Su carácter de centón llevó en principio a situarlo en época bizantina, como es, por ejemplo, el parecer de Guttmann. No obstante, parece probable que se trate de un elemento usado por los aedos desde fecha antigua.

---

[4] Así HUMBERT, *Hymnes*..., pág. 226, defendiendo precisamente por ello su antigüedad.

A las Musas y a Apolo

Debo comenzar por las Musas, por Apolo y por Zeus.

Pues merced a las Musas y a Apolo, el Certero Flechador, existen sobre la tierra los aedos y los citaristas. Y merced a Zeus, los reyes.

Feliz aquel a quien aman las Musas. Dulce fluye de su boca la palabra.

¡Salve, hijas de Zeus, y honrad mi canto, que yo me acordaré de otro canto y de vosotras!

HIMNO XXVI

A DIONISO

INTRODUCCIÓN

1. *Dioniso*

Cf. la introducción al *Himno I*.

2. *El «Himno XXVI»*

Se trata de un preludio breve en el que aparece Dioniso en su crianza y, luego, como niño coronado de hiedra al frente de las Ninfas, sus nodrizas. La fórmula de saludo que cierra esta breve composición indica que se cantaba en una fiesta anual.

3. *Fecha de composición*

No hay elementos de juicio para aventurar una fecha de composición, y lo único que podemos decir es que no hay ningún rasgo de estilo inequívocamente tardío.

A Dioniso

Comienzo por cantar al que ciñe de hiedra sus cabellos, al de poderoso bramido, Dioniso, hijo ilustre de Zeus y de la gloriosísima Sémele, al que criaron las Ninfas de hermosa cabellera, tras haberlo recibido en sus regazos de su padre, el Soberano. Cariñosamente lo cuidaron en los barrancos del Nisa, y él crecía por voluntad de su padre en una cueva fragante, pero contado entre los inmortales.

Mas cuando las diosas acabaron ya de criar a quien sería motivo de muchos himnos, ya entonces frecuentaba los boscosos valles, cubierto de hiedra y lauro. Las Ninfas lo seguían a una, y él las guiaba. El fragor se adueñaba del bosque inmenso.

Así que te saludo a ti también, Dioniso, pródigo en viñedos. Concédenos llegar alegres a las próximas estaciones[1] y a después de esas estaciones, por muchos años.

---

[1] Esto es, al año siguiente, una vez cumplido el ciclo de las estaciones.

Himno XXVII

A ARTEMIS

INTRODUCCIÓN

1. *Artemis*

Cf. la introducción al *Himno IX*.

2. *El «Himno XXVII»*

Es un himno algo más largo que el otro de la colección dedicado a la diosa, el *Himno IX*. En los primeros diez versos se describe a la *pótnia thērôn* en su ambiente salvaje, la cacería, cuando toda la naturaleza parece sobrecogerse al paso de la terrible divinidad. Del verso 11 en adelante vuelve a utilizarse el tema de la visita de la diosa a su hermano, aunque el escenario no es ahora Asia, sino Delfos, la sede del oráculo de Apolo. El cambio de escenario sirve a la vez para presentarnos a la diosa en otra vertiente de las actividades que le son propias: dirigir el coro de las Musas. En contraste con la violencia de los primeros versos, la diosa se vuelve delicadeza, gracias y encanto para celebrar a su madre, Leto. La visita no implica una relación de Ártemis con el culto a Apolo en Delfos, sino

parece más bien un intento de utilizar este tema, que ya aparecía en el *Himno IX*, para glorificar a Delfos.

3. *Fecha de composición*

Basándonos en la imitación que puede apreciarse del *Himno III*, así como en la presencia de formas lingüísticas recientes, parece que debemos fechar este himno como posterior al *Himno IX*, algo después del 580 a. C.

A Ártemis

Canto a la tumultuosa Ártemis, la de las áureas saetas, la virgen venerable, cazadora de venados, diseminadora de dardos, la hermana carnal de Apolo el del arma de oro, la que por los montes umbríos y los picachos batidos por los vientos, deleitándose con la caza, tensa su arco todo él de oro, lanzando dardos que arrancan gemidos. Retiemblan las cumbres de los elevados montes y retumba terriblemente el bosque umbrío por el rugido de las fieras. Se estremece también la tierra y el mar pródigo en peces. Pero ella, que tiene un ardido corazón, se dirige de un lado a otro, arruinando la raza de las fieras.

Y cuando se ha complacido la diosa que ojea las fieras, la diseminadora de dardos, y ha deleitado su espíritu, tras aflojar su flexible arco, se dirige a la espaciosa morada de su hermano, Febo Apolo, el espléndido pueblo de Delfos, disponiendo allí el hermoso coro de las Musas y las Gracias.

Tras colgar allí su elástico arco y las saetas, dirige los coros, iniciando el canto con encantador aderezo sobre su cuerpo.

Y ellas, dejando oír una voz imperecedera, celebran a Leto, la de hermosos tobillos: cómo parió hijos, con mucho los mejores de los inmortales por su voluntad y sus hazañas.

¡Salve, hijos de Zeus y Leto, de hermosa cabellera, que yo me acordaré de vosotros y de otro canto!

HIMNO XXVIII

A ATENEA

INTRODUCCIÓN

1. *Atenea*

Cf. introducción al *Himno XI*.

2. *El «Himno XXVIII»*

Se narra en este himno el nacimiento de Atenea, tradición que Homero silencia, pese a que es antigua, ya conocida por Hesíodo. La diosa, sin concurso de mujer, nace de la cabeza de Zeus, lo que se interpreta luego como símbolo de sabiduría, aunque quizá no sea este el sentido originario del mito [1].

Comienza este breve poema con una serie de epítetos de la diosa (versos 1-3) y una alusión a su nacimiento (4-6) y se dedica la mayor parte a narrar el cataclismo que éste produce en el universo todo (6-15), hasta que la satisfacción de Zeus a la vista de su hija vuelve las cosas a su lugar. El himno se cierra con una fórmula de saludo y otra de transición.

---

[1] CÀSSOLA, *Inni*..., págs. 420-421, discute otras posibilidades.

3. *Fecha de composición*

El factor al que se ha acudido para fechar este himno es un escolio[2] que dice que Estesícoro fue el primero en afirmar que Atenea saltó con armas de la cabeza de Zeus. Basándose en ello se situaba al himno en época posterior a la segunda mitad del siglo VI a. C., época de Estesícoro. Pero el argumento no es definitivo. El escoliasta sencillamente pudo no conocer el himno homérico, ya que la cronología tradicional situaba estas composiciones sistemáticamente antes[3]. De modo que carecemos de criterios para datar esta composición.

---

[2] Escolio a APOLONIO DE RODAS IV 1310.

[3] Cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns*..., pág. 424.

A Atenea

Comienzo por cantar a Palas Atenea, la gloriosa deidad de ojos de lechuza, la muy sagaz, dotada de corazón implacable, virgen venerable, protectora de ciudadelas, la ardida Tritogenia[4].

A ella la engendró por sí solo el prudente Zeus de su augusta cabeza, provista de belicoso armamento de radiante oro.

Un religioso temor se apoderó de todos los inmortales al verla. Y ella, delante de Zeus egidífero, saltó impetuosamente de la cabeza inmortal, agitando una aguda jabalina. El gran Olimpo se estremecía terriblemente, bajo el ímpetu de la de ojos de lechuza. En torno suyo, la tierra bramó espantosamente. Se conmovió, por tanto, el ponto, henchido de agitadas olas, y quedó de súbito inmóvil la salada superficie. Detuvo el ilustre hijo de Hiperión[5] sus corceles de raudos pies por largo rato, hasta que se hubo quitado de sus inmortales hombros las armas divinales la virgen Palas Atenea. Y se regocijó el prudente Zeus.

Así que te saludo a ti también, hija del egidífero Zeus, que yo también me acordaré de otro canto y de ti.

---

[4] Epíteto no satisfactoriamente explicado. Su segundo término tiene que ver con la raíz *gen-* 'nacer', y el primero, según P. Kretschmer, *Glotta* 10 (1919-1920), 38-45, y W. Potscher, *Gymnasium* 70 (1963), seguidos por Càssola, *Inni...*, págs. 583, con *tritos* 'tercero', con valor intensivo. De acuerdo con éste se traduciría 'la hija auténtica'.

[5] El Sol.

HIMNO XXIX

A HESTIA

INTRODUCCIÓN

1. *Hestia*

Cf. la introducción del *Himno XXIV*. Respecto a Hermes, cf. la introducción al *Himno IV*.

2. *El «Himno XXIX»*

El *Himno XXIX* presenta ciertas dificultades textuales[1], lo que ha provocado diversas interpretaciones sobre su sentido, según las soluciones adoptadas. Asimismo resulta difícil de interpretar la aparición de Hermes junto a Hestia: Allen-Halliday-Sikes[2] piensan que Hestia representa el foco religioso de la vida de la familia en las comidas y Hermes el protector del sueño familiar; Humbert[3] prefiere considerar a Hermes como defensor contra los enemigos de fuera de la casa y

---

[1] Aceptamos, con CÀSSOLA, la solución de MARTIN de trasponer el verso 9 tras el 11 seguida por la mayoría de los editores. Asimismo aceptamos en el v. 12 la lectura de M. L. WEST, en *Philologus* 90 (1966), 150, *hérmata* en lugar de *érgmata*.

[2] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, págs. 427-428.

[3] HUMBERT, *Hymnes...*, pág. 236.

Hestia el centro del mégaron. Càssola [4] aventura que podría tratarse, como en el *Himno XXIV*, de una ceremonia de inauguración y que ésta se referiría a un gimnasio o palestra, ya que Hermes era el numen tutelar de las actividades deportivas. El hecho es que tal unión no aparece aislada en nuestro himno, sino que ambos dioses pueden verse juntos en la basa del Zeus de Olimpia.

En cuanto a su forma, el *Himno XXIX* es realmente una plegaria a ambas divinidades. Comienza por una invocación a Hestia en los seis primeros versos. Éstos presentan varias repeticiones, lo que parece traslucir una contaminación de dos redacciones. Sigue (versos 7-8) la invocación de Hermes, con sus epítetos tradicionales, asociado en la plegaria a Hestia (10-12). El poema se cierra con una fórmula de saludo y otra de transición.

3. *Fecha de composición*

No hay ningún elemento tardío en el himno, por lo que no puede negársele antigüedad. Las dudas que subsisten en su interpretación nos hacen temer, sin embargo, que se ha visto alterado en el curso de su transmisión.

---

[4] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 425.

A Hestia

Hestia, tú que, en las excelsas moradas de todos los dioses inmortales y de los hombres que caminan por la tierra, te ganaste un sitial perpetuo como honra de primogénita y obtuviste así una hermosa recompensa y honor. Pues sin ti no hay banquetes entre los mortales, en que el que los comienza no haga libación de vino dulce como la miel, en honor tuyo, Hestia, en el primer lugar, y en el último [5].

También tú, Argicida, hijo de Zeus y Maya, mensajero de los Bienaventurados, el de áurea varita, dador de bienes, siendo benévolo, protégeme con Hestia, la venerable y querida, pues ambos habitáis las hermosas moradas de los hombres que pueblan la tierra, conocedores cada uno de sentimientos amigables para las mientes del otro. Hermosos baluartes, acompañáis a la inteligencia y a la juventud.

Te saludo, hija de Crono, a ti y a Hermes, el de áurea varita. Que yo me acordaré de otro canto y de vosotros.

---

[5] No del banquete, sino en el primero y último lugar al principio del banquete, cf. CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 584, quizá de acuerdo con el mito aludido en el *Himno V* 22, según el cual Hestia fue la primera en ser devorada por Crono y, por tanto, la última en ser vomitada.

Himno XXX

A LA TIERRA, MADRE DE TODOS

INTRODUCCIÓN

1. *La Tierra*

La Tierra, divinizada como madre universal, esto es, como nutridora de todos los seres, constituye la reminiscencia de una religión más primitiva, probablemente no indoeuropea, pues no tenemos paralelos en culturas de este origen sobre un culto a la Tierra. La Tierra personificada, a medio camino entre realidad física y divinidad, aparece en las primeras cosmogonías griegas como pareja mítica del Cielo y fecundada por él por medio de la lluvia.

Posteriormente es sustituida por otras divinidades ctónicas más especializadas, como Deméter, Temis o Perséfona, que la desplazan por completo. De ahí que no reciba culto prácticamente en ningún lugar de Grecia.

2. *El «Himno XXX»*

Tras la invocación a la Tierra como nutridora universal (1-4), el himno alude a su capacidad, típica de una divinidad ctónica, de dar y quitar la vida (5-7). Desde

el verso 7 al 16 se extiende una enumeración sobre los beneficios del hombre amado por la diosa: abundancia de bienes (8-10), gobierno justo (11-12) y felicidad de sus hijos varones (13) y hembras (14-15). La unidad de composición se mantiene por la llamada «composición en anillo», encuadrada por dos expresiones casi idénticas: 'afortunado aquel al que tú honras... esos son a los que tú honras'. El poema se cierra con una fórmula de saludo, una plegaria y una fórmula de transición.

3. *Fecha de composición*

No podemos determinar con claridad la fecha de composición de este himno. Desde luego, no hay razón para considerarlo órfico, como Baumeister [1]. Quizá puede ser del VI a. C. como quiere Humbert [2], aunque la semejanza de los versos 7-8 y 18-19 con *Himno II*, 468-489 y 494-495, así como las similitudes con el *Himno III* llevan a Allen-Halliday-Sikes [3] a pensar que se trata de una imitación posterior.

---

[1] BAUMEISTER, *Hymni Homerici*, Leipzig, 1860, pág. 365.
[2] HUMBERT, *Hymnes...*, pág. 365.
[3] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 430.

A la Tierra, Madre de todos

Voy a cantar a la Tierra, madre universal, de sólidos cimientos, la más augusta, que nutre en su suelo todo cuanto existe. Cuanto camina por la divina tierra o por el ponto, o cuanto vuela, se nutre de tu exuberancia. Por ti se vuelven prolíficos y fructíferos, soberana, de ti depende dar la vida o quitársela a los hombres mortales.

¡Afortunado aquel al que tú honras benévola de corazón! A él todo se le presenta en abundancia. Se le carga el labrantío dispensador de vida y por sus campos prospera en ganados. Su casa se llena de bienes. En cuanto a tales hombres, con buenas leyes gobiernan en una ciudad de hermosas mujeres. Abundante fortuna y riqueza los acompañan. Sus hijos se enorgullecen de su juvenil placer, y sus hijas, jugando en coros cuajados de flores, con ánimo alegre se complacen entre las delicadas flores del prado. Esos son a los que tú honras, venerable diosa, generosa deidad.

¡Salve, madre de los dioses, esposa del estrellado Cielo! Concédeme, benévola, en recompensa por mi canto, una vida grata a mi corazón. Que yo me acordaré de otro canto y de ti.

Himno XXXI

AL SOL

INTRODUCCIÓN

1. *El Sol*

El dios Helios no es otra cosa en la religión griega sino la personificación de la palabra indoeuropea para el Sol. Se le representa habitualmente como el auriga de un carro luminoso que recorre diariamente los caminos del cielo[1]. Representaciones del carro solar son bien conocidas desde épocas muy antiguas en diversos pueblos indoeuropeos, si bien, paradójicamente, la imagen que Homero nos presenta de él no alude a esta bien conocida iconografía.

Dado que no se concebía que pudiera abandonar su diaria tarea, su papel en el culto es escaso. Sólo sabemos al respecto que en Rodas se le ofrecía anualmente un carro. En su calidad de dios que todo lo ve, solía invocársele en los juramentos como testigo fidedigno. Ocasionalmente se le identifica con Apolo y se le considera, como él, dios flechero, identificándose así sus rayos con dardos.

---

[1] Sobre los detalles de su recorrido, cf. la introducción a la *Titanomaquia* en mis *Fragmentos*...

2. *El «Himno XXXI»*

Tras una invocación a la Musa, se narra el nacimiento del Sol y una brillante descripción del dios en toda su magnificencia. Son de reseñar dos particularidades del himno en relación con la tradición. La primera es que se le presenta como hijo de Eurifaesa, dato no coincidente con la versión que lo hace hijo de Tea [2]. La segunda peculiaridad es que no se le presente como inmortal, sino como 'semejante a los inmortales', lo que probablemente no es más que un error por acumulación de fórmulas orales antiguas fuera de su contexto [3]. El himno se cierra con una fórmula de saludo y súplica y una larga fórmula de transición que, excepcionalmente, especifica el tema de la composición que va a seguir en la recitación.

3. *Fecha de composición*

El *Himno al Sol* es paralelo al *Himno XXXII* a la Luna en estilo y por sus peculiaridades mitológicas, por lo que se consideran habitualmente del mismo autor (o bien el de la Luna hecho a imitación del del Sol), y probablemente recientes, quizá de época helenística.

---

[2] Cf. HESÍODO, *Teogonía*, 371. Como divinidad natural del origen de los tiempos, no extraña el matrimonio entre hermanos.

[3] CÀSSOLA, *Inni...*, pág. 586.

Al Sol

Comienza a cantar ahora, hija de Zeus, Musa Calíope, al Sol resplandeciente, al que le engendró Eurifaesa, la de ojos de novilla, al hijo de la Tierra y del Cielo estrellado. Hiperión, en efecto, desposó a la muy gloriosa Eurifaesa, su propia hermana, que le dio a luz hermosos hijos: Aurora de codos de rosa, la de hermosos bucles, Luna, y el infatigable Sol, semejante a los inmortales, que ilumina a los mortales y a los dioses imperecederos cuando conduce sus corceles.

Terrible es la mirada que hay en sus ojos bajo el áureo yelmo, y brillantes los rayos que irradian esplendorosamente de él. Desde su cabeza, junto a sus sienes, las brillantes orejeras enmarcan un rostro encantador, que resplandece en la lejanía. Hermosos son la veste de fina labor que luce en torno a su cuerpo al soplo de los vientos, y, bajo el yugo, sus sementales, cuando, al detener el carro de áureo yugo y los corceles, los lleva, inefable, al Océano a través del cielo.

¡Salve, soberano! Benévolo, concédeme una vida acorde a mis deseos. Tras haber comenzado por ti, celebraré la estirpe de los hombres de antaño, de los semidioses, cuyas gestas dieron a conocer los dioses a los mortales.

Himno XXXII

A LA LUNA

INTRODUCCIÓN

1. *La Luna*

Selene es, entre las divinidades griegas, tan sólo una personificación de la Luna, a la que se representa como auriga, como el Sol, de un carro, y que no recibe el menor culto en Grecia. Se la considera hija de Hiperión y de Tea dentro de la organización familiar del panteón helénico. En este himno no se nos presenta su genealogía, probablemente porque ya se aludía a ella en el *Himno XXXI*, donde se la considera también hija de Eurifaesa.

Paralelamente a la asociación del Sol con Apolo, se registra una tendencia a asimilar la Luna con Ártemis. Además de esta igualación, hay otros intentos de identificarla con otras divinidades ctónicas como Hécate o Perséfone. Dentro del círculo de Hécate, la Luna tiende a relacionarse con los conjuros y ritos mágicos nocturnos.

2. *El «Himno XXXII»*

Ya nos hemos referido a las semejanzas que presenta este himno con el *Himno XXXI*. Su autor manifiesta

el mismo gusto por las innovaciones mitológicas. Así en primer lugar, la presentación de la Luna como una divinidad alada, como la Aurora (Eos) o la Victoria (Nike). En segundo lugar, la referencia a Pandía, una divinidad que sólo se menciona como hija de la Luna por este himno y por Focio, mientras en otras fuentes se identifica con la Luna misma. El nombre de Pandía se origina en una fiesta, las Pandías, celebradas en el 14 del mes Elafebolión (octubre), en plenilunio, lo que parece querer indicar que, aunque las fiestas son en honor de Zeus, quizá sustituyeron a una ceremonia antigua en honor de la Luna [1].

En cuanto a su forma, el *Himno XXXII* presenta una estructura muy clara y semejante a la del *Himno XXXI*. Tras una invocación a las Musas (1-2), se pasa a la descripción de la aparición de la Luna (3-13). El relativo introduce una alusión a su unión con Zeus y al nacimiento de Pandía (14-16). El himno se cierra con una fórmula de saludo (17-18) y otra de transición (18-20) paralela en su peculiaridad a la del *Himno XXXI*, ya que narra el tema del poema que se recitaría después.

3. *Fecha de composición*

Cf. lo dicho para el *Himno XXXI*. Quizá puede servirnos de referencia el que, aparentemente, Aristófanes conoce el himno y alude a él en una de sus comedias [2].

---

[1] Cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 435.

[2] ARISTÓFANES, *Aves*, 912, cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, página 432.

A la Luna

Celebrad a la eterna Luna de extensas alas, Musas de dulce voz, hijas de Zeus Crónida, versadas en el canto.

De ella, de su cabeza inmortal, emana envolviendo a la tierra su resplandor, recogido en el cielo, y mucha es la belleza que surge al resplandor de su luz. Se ilumina el aire sin luces con una corona de oro, y sus rayos brillan como la luz del día cuando, tras haber bañado su hermoso cuerpo en el Océano, ataviada con vestes que brillan en la lejanía, la divina Luna, una vez que ha uncido sus espléndidos potros de poderosos cuellos, impulsa raudamente hacia adelante sus corceles de hermosas crines al atardecer, mediado el mes. Su gran círculo se llena. Es entonces cuando surgen los más brillantes rayos del creciente, y constituye la referencia y señal para los mortales.

Con ella en tiempos se unió el Crónida en amor y en lecho. Y ella embarazada, parió una hija, Pandía, poseedora de una belleza que destaca entre las diosas inmortales.

¡Salve, soberana, diosa de níveos brazos, divina Luna, benévola, de hermosos bucles! Comenzando por ti, cantaré las hazañas de los semidioses, cuyos hechos celebran con bocas amables los aedos, servidores de las Musas.

Himno XXXIII

A LOS DIOSCUROS

INTRODUCCIÓN

1. *Los Dioscuros*

Cf. lo dicho en la introducción al *Himno XVII*.

2. *El «Himno XXXIII»*

Más largo que el *Himno XVII*, su composición es bellísima y ajustada. Tras la invocación a las Musas, se narra el nacimiento de los dioses (1-5). El centro del poema lo ocupa una exposición de los beneficios de los Dioscuros a los navegantes, expuesto en forma de escena: la tempestad, que enmarca (7-8 y 11-12) la súplica a las divinidades en el peligro inminente (8-11), su brillante aparición (12-13), y el final de la tempestad que aporta el descanso a los marineros (14-17), todo ello de forma muy sintética, pero no por ello menos lograda. El himno se cierra con una fórmula de saludo (18) y otra de transición (19).

3. *Fecha de composición*

El *Himno XXXIII* es conocido por Teócrito, e imitado en el *Idilio XXII*, lo que implica que es anterior

al siglo III a. C. Pero tanto su hermoso estilo como la existencia de una inscripción sobre un disco en Cefalenia hacen verosímil, según Allen-Halliday-Sikes [1], que fuera conocido ya antes del siglo VI a. C.

---

[1] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns*..., págs. 436, 441.

A los Dioscuros

¡Cantad, Musas de ojos negros, a los hijos de Zeus, a los Tindáridas, espléndidos hijos de Leda la de hermosos tobillos! A Cástor, domador de caballos y al irreprochable Pólux. A ellos bajo la cumbre del elevado monte Taigeto, unida en amor al Cronión, amontonador de nubarrones, los parió como hijos, salvadores de los hombres que viven sobre la tierra y de las naves de raudo curso, cuando las tempestades invernales se desencadenan sobre la mar inexorable.

Los marineros desde sus bajeles invocan a los hijos del gran Zeus, ofreciéndole blancos corderos, subidos a la parte alta de la popa[2]. El fuerte viento y el oleaje de la mar impulsan a la nave bajo el agua, pero ellos aparecen de repente, lanzándose a través del éter con sus susurrantes[3] alas y en seguida apaciguan los huracanes de vientos terribles, y les allanan las olas en la superficie de la mar blanquecina a los marineros, buena señal, contra toda esperanza, para ellos. Y éstos al verla se alegran y descansan de su penosa fatiga.

Salve, Tindáridas, caballeros sobre raudos corceles, que yo me acordaré de otro canto y de vosotros.

---

[2] Bien para ofrecer allí el sacrificio, bien porque es la parte más segura de la nave.

[3] La traducción de *ksouthêisi* como 'susurrantes' es conjetural. Se basa en la idea de que los Dioscuros se aparecen como el fuego de Santelmo, de modo que el poeta alude al silbido crepitante que acompaña a este meteoro.

HIMNO A LOS HUÉSPEDES

INTRODUCCIÓN

El caso de este himno es peculiar. De un lado, sólo aparece en algunos manuscritos, y de otro, se recoge junto a otros epigramas «homéricos» en la *Vida de Homero* del Pseudo-Heródoto[1]. De ahí que la mayoría de los editores modernos (Càssola, Humbert, Evelyn-White) prefieran no incluirlo en la edición de los *Himnos*. Solamente Allen-Halliday-Sikes lo recogen, pero sin número.

Desde luego nada tiene en común, ni por temática ni por estructura, con la ya de por sí heterogénea colección de los himnos. Se trata de una petición de acogida a los habitantes de las proximidades de Cime y el río Hermo. Dado que parece proceder de las tradiciones eolias y de Quíos respecto a Homero, Allen-Halliday-Sikes[2] creen plausible que la persona que hizo la colección de los himnos, que se atribuían a este poeta, se sirviera de este poemilla como colofón de la misma.

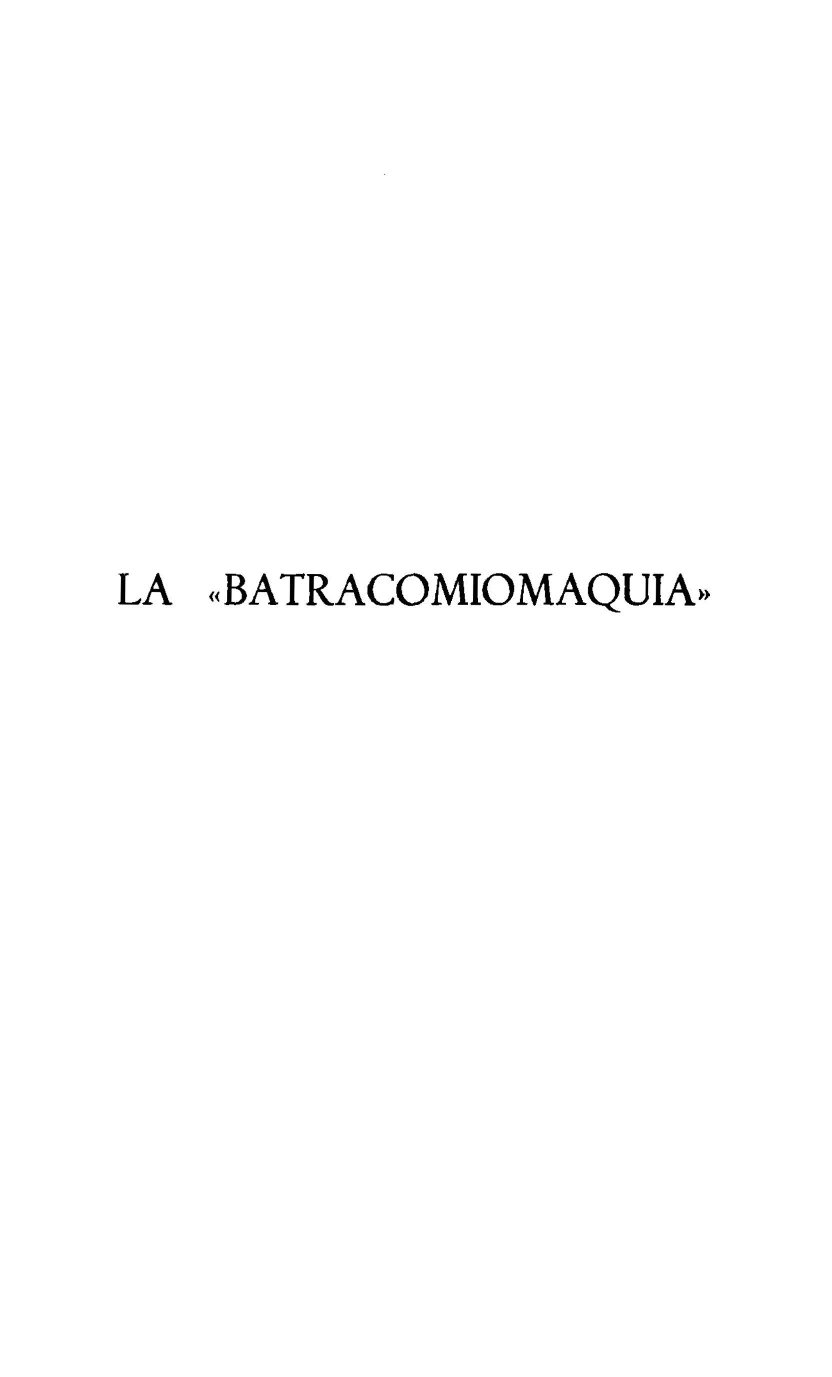
---

[1] Aunque con numerosas variantes, pese a la brevedad de la composición, cf. ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 443.

[2] ALLEN-HALLIDAY-SIKES, *Hymns...*, pág. 442.

A los Huéspedes

Respetad al que se ve necesitado de huéspedes y casa, vosotros que habitáis la excelsa ciudad de Hera, la desposada de encantadora mirada, en la loma más baja, al pie de Sedene de boscosas alturas, bebiendo el agua como ambrosía del flavo río Hermo de hermosa corriente, al que engendró el inmortal Zeus.



LA «BATRACOMIOMAQUIA»

INTRODUCCIÓN

1. *El problema de la datación y las interpolaciones*

Con respecto al autor de esta graciosa parodia de la épica nos han llegado de la antigüedad dos versiones. De un lado, múltiples fuentes la incluyen en la producción del propio Homero, junto con los *Himnos* y otra serie de poemas épicos menores. De otro [1], se atribuye la obra a un cario llamado Pigres. Como variante de esta versión podemos citar las líneas finales de uno de los manuscritos que la recogen: «algunos dicen que es de Tigres el Cario». Esta segunda interpretación es la seguida aún por Ludwich, principal estudioso de la *Batracomiomaquia* [2], quien identifica a este Pigres con un bien conocido personaje de la época de las guerras médicas, lo que fecharía la obrita que nos ocupa en el siglo V a. C.

Por su parte, basándose en unos modelos egipcios, Morenz [3] propone una datación más antigua, el siglo VI a. C.

Ahora bien, un análisis lingüístico del texto pone de manifiesto que su datación no puede remontarse a

---

[1] PLUTARCO, *Moralia* 873 f; SUDA, s. u. *Pigres.*

[2] A. LUDWICH, *Die Homerische Batrachomachie des Karers Pigres*, Leipzig, 1896.

[3] S. MORENZ, «Ägyptische Tierkriege und die *Batrachomyomachie*», *Festschrift Schweitzer*, Stuttgart, 1954, págs. 87-94.

fecha tan antigua. En este sentido hay que citar primero un artículo de Van Herwerden[4], seguido por la demoledora crítica de la verosimilitud de la atribución a Pigres debida a dos trabajos de Crusius[5]. Este autor remonta la fuente de la tradición que atribuye la paternidad de la *Batracomiomaquia* a Pigres a un historiador llamado Tolomeo Queno, poco escrupuloso y que añadía de su propia cosecha cuantos datos no le eran accesibles. En esta misma línea se pronuncia Wackernagel[6], rechazando la posibilidad de que la *Batracomiomaquia* se compusiera en fecha anterior a la helenística.

La argumentación más reciente y más convincente sobre el tema es la de Ahlborn[7]. Los datos lingüísticos, minuciosamente valorados por Ahlborn, apuntan al siglo I a. C. y a un autor de la región de Alejandría. De otro lado, el testimonio más antiguo del poema que podemos dar por seguro es la cita de Marcial[8] (hacia el 85 d. C.):

Perlege Maeonio cantatas carmine ranas
et frontem nugis soluere disce meis,

---

4 J. van Herwerden, «De Batrachomyomachia», *Mnemosyne* N. S. 10 (1872), 163-174.

5 O. Crusius, «Der Dichter Pigres und seine Genossen», *Philologus* 54 (1895), 734-744; «Pigres und die Batrachomyomachie bei Plutarch», *Philologus* 58 (1899), 577-793.

6 J. Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer,* Gotinga, 1916, III, 190-191.

7 H. Ahlborn, primero en *Untersuchungen zur pseudo-homerischen Batrachomyomachie,* Diss. Gotinga, 1959; luego en Pseudo-Homer, *Der Froschmäusekrieg,* Berlín, 1968. No tomamos en cuenta, por insuficientemente fundada, la hipótesis de L. Hermann, «Recherches sur Babrius», *Ant. Class.* 18 (1949), 353-367, y luego en «Nouvelles recherches sur Babrius», *Ant. Class.* 35 (1966), 433-458, según la cual sería Babrio el autor de este poema.

8 Marcial, XIV, 183.

lo que, pese a la falsa atribución a Homero (el poeta considerado meonio en la antigüedad) nos indica que tampoco podemos situar la fecha de composición de la *Batracomiomaquia* en época más reciente.

Ahlborn niega asimismo los dos principales argumentos que, datos lingüísticos aparte, y en flagrante contradicción con ellos, se esgrimían para apoyar una datación anterior. Uno, un relieve, obra de Arquelao de Priene, la *Alegoría de Homero,* que nos presenta al poeta rodeado de las Musas y flanqueado por dos alegorías, una de la *Ilíada,* otra de la *Odisea.* A sus pies aparecen dos figuras de animal, una, irreconocible ya, y otra, un ratón. Ahlborn señala que, de un lado, existe la posibilidad de que no se trate de una alusión a la *Batracomiomaquia,* sino que fueran dos ratones, simbolizando a la crítica (como se creía hasta el siglo XIX), y de otro, que incluso tratándose de una rana y un ratón, y por tanto, de una referencia a la *Batracomiomaquia,* no es segura tampoco la época en que Arquelao vivió, dado que la crítica oscila en situarla entre el III a. C. y el I d. C. El segundo argumento que se daba para sostener una datación anterior de la *Batracomiomaquia* era que en el siglo I d. C. se la consideraba ya de Homero, lo que significaría una fecha de composición lo suficientemente antigua como para haber producido esta confusión, pero Ahlborn arguye que no es extraño que la obra fuese dada a conocer desde el primer momento bajo el seudónimo de Homero, proceder que tiene varios paralelos recientes.

Ahora bien, si hay que situar en el siglo I a. C. la fecha de composición del poema épico burlesco, hay que añadir que posteriormente se le han añadido interpolaciones de versos sueltos o de episodios enteros. Las interpolaciones pueden detectarse por hechos de estilo, de léxico, etc., o porque faltan en los manuscritos considerados más fiables. En esta traducción los

pasajes señalados entre corchetes corresponden a los interpolados, según el criterio de Ahlborn.

2. *La aportación de la fábula*

Los personajes de la *Batracomiomaquia*, ranas y ratones parlantes, son los propios de la fábula, género que está prácticamente ausente de la tradición épica, salvo una que aparece en Hesíodo[9] y algunas huellas en Homero, especialmente en comparaciones. Pero no es solamente el carácter de los personajes lo que es propio de la fábula en esta composición; es que el mismo tema del encuentro entre la rana y el ratón, con la muerte del ratón ahogado, se nos ha conservado en forma de fábula[10]:

Cuando los animales hablaban todos la misma lengua, un ratón que se hizo amigo de una rana la invitó a un festín y la llevó a una despensa muy abastecida en la que había pan, carne, queso, aceitunas, pasas... y le dice: «come». Habiendo sido bien acogida la rana, le dice: «vente tú también conmigo a comer, para acogerte yo bien a ti». Lo llevó a un estanque y le dice: «nada». Y el ratón: «no sé nadar». Y la rana: «yo te enseñaré». Y tras atar con un hilo el pie del ratón a su propio pie, se lanzó al estanque y arrastró al ratón. El ratón, a punto de ahogarse, dijo: «Aun muerto, te haré pagar castigo». Mientras decía esto, la rana, sumergiéndose, lo ahogó. Cuando yacía flotando sobre el agua, un cuervo hizo presa del ratón, con la rana, atado como estaba, así que al comerse al ratón, hizo presa también de la rana. Así el ratón castigó a la rana.

---

[9] Hesíodo, *Trabajos y Días*, 202-212.

[10] *Vida de Esopo G.*, ed. de B. E. Perry, *Aesopica*, Urbana, 1952, págs. 75-76.

Aunque el final diverge del tratamiento dado al tema en la *Batracomiomaquia*, hay una serie de elementos comunes entre ambos: la enumeración de alimentos, la amistad entre la rana y el ratón, el baño como consecuencia del cual el ratón se ahoga, las palabras de venganza del ratón. Pero todos estos elementos han sido transformados al aparecer tratados en forma épica, ya que el autor en su parodia se ve obligado a seguir determinadas directrices propias del género, según se verá en el apartado siguiente.

3. *Parodia de la tradición épica*

La parodia surge en la *Batracomiomaquia* del violento contraste entre la falta de importancia del tema, un tema de fábula, y su expresión formal, el estilo épico, tradicionalmente usado como expresión de las más elevadas hazañas. Es este un género en el que la *Batracomiomaquia* no constituye un ejemplo aislado, pero sí el mejor conservado, dado que del resto de sus exponentes no nos queda mucho más que alusiones o fragmentos miserables[11]. De entre ellos destaca por su antigüedad y por la importancia de su herencia el *Margites* atribuido también falsamente a Homero.

De la épica se parodian todos los recursos. En primer lugar, el metro, el hexámetro dactílico. En segundo lugar, el proemio, invocación a las Musas y anticipo del argumento del poema. En tercer lugar, la dicción formular, heredada de una poesía de carácter oral que usaba el recurso de disponer de una serie de porciones de verso fijas y repetidas que le servían al aedo como apoyaturas para facilitar la memorización de largas tiradas de versos. Esta imitación lleva también a copiar literalmente algunas fórmulas y por con-

[11] Reunidos por P. Brandt, *Corpusculus poesis epicae ludibundae*, Leipzig, 1888.

siguiente a utilizar también algunos recursos descriptivos formularios como «y allí habría... si no lo hubiera advertido...», etc. En cuarto lugar, la parodia se ejerce sobre escenas enteras, en especial las que se denominan «escenas típicas», sobre todo, de la *Ilíada*. Es el caso, por ejemplo, de la escena del armamento del guerrero, que sigue un orden fijo de elementos: armamento de las piernas, la coraza, el escudo, la lanza, el casco. Hay algunos pasajes en los que el modelo se deja ver con entera claridad. El encuentro entre Robamigas e Inflamofletes está construido a imitación del de Diomedes y Glauco en la *Ilíada*[12]. La aparición de Robapartes se asemeja a la de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada*. Igualmente se imita de la *Ilíada* la narrativa de batallas, huyendo de las descripciones de masas y centrada en secuencias cortas que narran combates individuales. El poeta de la *Batracomiomaquia* muestra la misma precisión y variedad que Homero (imitando, como dije, sus fórmulas) en la descripción de las diversas heridas y formas de morir. La intervención divina no falta tampoco, aunque lógicamente sometida a la burla. Esta ironía o falta de respeto a la divinidad, sin embargo, sí que tiene antecedentes en la épica seria; es el caso, por ejemplo, del adulterio de Afrodita y Ares narrado por el aedo Demódoco en la *Odisea*[13]. Hay quien ha querido ver, por último, una parodia de los olvidos de Homero en la aparición de Lamehombres en el verso 216, después de haber muerto en el 202, bien es verdad que en un pasaje interpolado. En ello habría una reminiscencia del caso de Pilémenes, muerto y vuelto a aparecer en la *Ilíada*[14].

---

[12] *Ilíada*, VI 119-236.

[13] *Odisea*, VIII 267.

[14] Muere en *Ilíada*, V 576 ss., y vuelve a aparecer en XIII 643.

Hasta ahora hemos hablado de parodia de Homero, pero también hay, aunque en menor número, elementos de la tradición hesiódica. Así, se invoca en el Proemio a las Musas del Helicón, monte de Beocia, ajenas a la tradición homérica, en la que las Musas habitan el Olimpo y no forman coros, pero invocadas por Hesíodo en el Proemio de la *Teogonía.* Igualmente hesiódica es la mención en el verso 20 del Erídano [15].

Por último, en la medida en que la épica paródica griega nos es conocida, podemos detectar algunos elementos propios del género. Es el caso de la enumeración de alimentos en versos 35 ss. que tiene paralelos en Matrón, Arquéstrato y otros. Lamentablemente, nuestro defectuoso conocimiento de la parodia épica nos impide progresar mucho en este sentido.

4. *Estructura del poema*

La *Batracomiomaquia* presenta una estructura muy clara, elaborado como está sobre escenas típicas de la épica. Aparece dividido, tras el proemio, en tres grandes partes de longitud semejante: las causas de la guerra (9-98), los preparativos del combate (99-201) y el desarrollo y desenlace de la batalla (202-303). A su vez, estas grandes unidades se articulan en unidades menores, que pueden presentarse en forma de esquema como sigue:

Proemio (1-9): invocación y argumento.

1. Primera parte, las causas de la guerra (9-98):

   a) Escena del encuentro (9-64).
   b) Paseo por el agua y sus consecuencias (65-98).

---

[15] Citado en Hesíodo, *Teogonía,* 338.

2. Segunda parte: los preparativos del combate (99-201):
   a) Transición en narración rápida (99-109).
   b) Preparativos de los ratones (110-131):
      b_1) Discurso de Roepán (110-121).
      b_2) Armamento de los ratones (122-131).
   c) Segunda transición, en narración rápida (132-146).
   d) Preparativos de las ranas (paralelo a b) (147-167):
      d_1) Discurso de Inflamofletes (147-159).
      d_2) Armamento de las ranas (160-167).
   e) Traslado al plano divino: Asamblea de los dioses (168-201).

3. Tercera parte: desarrollo de la batalla (202-303):
   a) Descripciones de luchas individuales (202-259).
   b) Principalía de Robapartes (260-267).
   c) Traslado al plano divino (268-293).
   d) Desenlace: descripción de los cangrejos (294-303).

5. *Altibajos en la estimación de la «Batracomiomaquia»*

El poema que nos ocupa se ha visto afectado como pocos por la evolución de las modas literarias. En época bizantina el poemita goza de gran éxito, como puede comprobarse por el alto número de manuscritos, alrededor de setenta y cinco, que lo recogen. Con el advenimiento de la imprenta es una de las primeras obras clásicas editadas por el nuevo procedimiento. Buena prueba asimismo del gran predicamento de que disfruta en el Renacimiento y en siglos posteriores es el alto número de imitaciones que conoce. La más antigua es la del alemán Georg Rollenhagen, *Froschmeuseler,* de 1595. En Inglaterra, la *Batracomiomaquia* y el *Margites* se constituyen en modelos literarios para los poetas renacentistas, adaptados a nuevas intenciones satíricas, tal y como ha sido detenidamente estudiado por Broich [16]. En Italia destacan los *Paralipome-*

---

[16] U. BROICH, «Batrachomyomachia und Margites als literarische Vorbilder», *Lebende Antike,* Berlín, 1967, págs. 250-257.

ni della Batracomiomachia, de Leopardi, traductor también de la obra, que se publicaron póstumamente en 1842. Aún cabe citar la parodia del húngaro Vitéz, *Békaegérhare,* que data de 1791. En España existen algunas muestras del género épico burlesco, a imitación de modelos italianos en obras como *La Mosquea* de Villaviciosa o *La Gatomaquia* de Lope de Vega, aunque no existen imitaciones directas ni siquiera traducciones, hasta la de Genaro Alenda, en verso, y la de Segalá, en prosa, publicada en Barcelona, en 1927.

Como contraste del éxito de esta obra y las de su género en épocas pasadas, el siglo XIX y el nuestro la dejan caer en un olvido tan extremado como injusto. Buena prueba de ello es la escasa bibliografía reciente sobre ella.

6. *Bibliografía*

Ediciones: ALLEN, *Homeri opera,* págs. 161-183; EVELYN-WHITE, páginas 541-563; H. AHLBORN, Pseudo-Homer, *Der Froschmäusekrieg,* Berlín, 1968 (seguida en nuestra traducción).

Estudios: A. LUDWICH, *Die Homerische Batrachomachie des Karers Pigres,* Leipzig, 1896; S. MORENZ, «Ägyptische Tierkriege und die Batrachomyomachie», *Festschrift Schweitzer,* Stuttgart, 1954, págs. 87-94; J. VAN HERWERDEN, «De Batrachomyomachia», *Mnemosyne* N. S. 10 (1872), 163-174; O. CRUSIUS, «Der Dichter Pigres und seine Genossen», *Philologus* 54 (1895), 734-744, «Pigres und die Batrachomyomachie bei Plutarch», *Philologus* 58 (1899), 577-793; H. AHLBORN, *Froschmäusekrieg...;* U. BROICH, «Batrachomyomachia und Margites als literarische Vorbilder», *Lebende Antike,* Berlín, 1967, págs. 250-257.

LA «BATRACOMIOMAQUIA»

Al iniciar la primera página, suplico al coro del Helicón[17] que me llegue al corazón con motivo del canto que hace poco puse en unas tabletas sobre mis rodillas[18] (¡batalla inmensa, hazaña de bélico tumulto de Ares!), en mi deseo de llevar a oídos de todos los mortales cómo los ratones avanzaron, mostrando su superioridad en el combate entre las ranas, émulos de las hazañas de los Gigantes, varones nacidos de la tierra, según era tradición entre los mortales. Tal fue el principio que tuvo:

Un día, un ratón sediento, tras haberse librado del peligro de una comadreja, acercó a un estanque su ávido hocico, saciándose de un agua dulce como la miel. Lo vio un locuaz amigo de las charcas y le dirigió la palabra en estos términos:

—Extranjero, ¿quién eres? ¿De dónde llegaste a las riberas? ¿Quién te engendró? Dime toda la verdad, que no note yo que mientes. Pues si te reconociera como un amigo digno, te llevaré a mi casa y te daré como obsequio muchos y excelentes presentes de hospitalidad. Yo soy el rey Inflamofletes, que en el estanque soy honrado a diario como caudillo de las ranas. Me

---

[17] Sobre las diferencias en la concepción de las Musas entre esta tradición hesiódica de las Musas del Helicón y la homérica, cf. Introducción, 3.

[18] Obsérvese que, pese a la fraseología formular, se trata de un poema escrito, no oral. Cf. al respecto G. S. KIRK, «Formular language and oral quality», *Yale Class. Stud.* 20 (1966), 153 ss.

crió mi padre Fangoso[19], tras haberse unido en amor a Reina del Agua cabe las orillas del Erídano. Y tú veo que, hermoso y robusto de manera señalada sobre los demás, eres un rey poseedor de cetro y campeón en las batallas. Pero ea, cuéntame más aprisa tu linaje.

Le respondió a su vez Robamigas y le dijo:

—¿Por qué me preguntas mi linaje? Notorio es entre todos los hombres, los dioses y los celestes volátiles. Se me llama Robamigas, soy hijo de Roepán, un padre magnánimo. Mi madre es Lamemolinos, hija del rey Roejamón. Me parió en una cueva y me ocultó entre higos, nueces y alimentos de todas clases para que me alimentara. ¿Cómo podrías considerarme amigo tuyo a mí, que en nada soy semejante a ti por naturaleza? Tu sustento está en las aguas, en cambio mi costumbre es roer todo cuanto hay junto a los hombres. No se me oculta el pan amasado tres veces de una bien redondeada cesta, ni la torta de flotante manto con mucho queso y sésamo, ni la loncha de jamón, ni los hígados de blanca túnica, ni el queso recién cuajado de dulce leche, ni la noble torta de miel, que incluso los Bienaventurados anhelan, ni cuantas cosas aderezan para los banquetes de los mortales los cocineros, que adornan los peroles con condimentos de todas clases.

[Nunca le huyo al funesto griterío de la guerra, sino que marchando derecho entre el fragor me mezclo con los de vanguardia. Al hombre no lo temo, aun cuando está dotado de un crecido cuerpo, sino que yendo a su lecho le muerdo la punta del dedo. También le cojo la pata, pero al hombre no le sobreviene padecimiento

---

[19] El nombre griego es *Pēleús*, que coincide con el del padre de Aquiles. Aquí se trata de un juego de palabras debido a la similitud del nombre con la palabra *pēlós* 'fango'. Esa es la razón de haber traducido el nombre, del mismo modo que todos los demás.

alguno, el dulce sueño no le abandona mientras yo lo muerdo. Pero hay dos cosas extraordinariamente temibles sobre toda la tierra: el azor y la comadreja, que me ocasionan gran pesar. También la lamentable ratonera, donde se halla una muerte insidiosa, pero sobre todo me espanta la comadreja, que es la más valerosa, que incluso cuando me hundo en el agujero, por el agujero me busca.]

No como rábanos, ni repollos, ni calabazas, ni me nutro de verdes puerros ni de apios, esos, en efecto, son alimentos vuestros, de los del estanque[20].

Como respuesta, le dijo sonriente Inflamofletes:

—Extranjero, en exceso te vanaglorias por tu vientre. Tenemos también muchísimas maravillas que ver en el estanque y en tierra, pues el Cronión nos concedió a las ranas una doble posibilidad de vivir: saltar por la tierra y ocultar nuestro cuerpo en las aguas [así como habitar moradas que participan de ambos elementos]. Y si quieres conocer esto también, es sencillo. Súbete en mis espaldas y agárrate fuerte a mí, no sea que resbales, para que llegues gozoso a mi morada.

Así dijo y le presentó la espalda. Y él se subió muy de prisa sujetando las manos en el delicado cuello con una suave presa.

Al principio disfrutaba cuando miraba hacia los puertos cercanos, divertido por el nadar de Inflamofletes; pero cuando se hundía en las agitadas olas, derramando copioso llanto maldecía su tardío arrepentimiento, se mesaba los cabellos y le apretaba los pies en el vientre. El corazón le palpitaba dentro por la falta de

[20] Es de notar la diferencia entre la enumeración de los alimentos del ratón (bien conocidos, por ser los del hombre) y la escasa idea de Robamigas acerca del alimento de las ranas. Esta ignorancia del autor afecta también, como se verá, a los nombres propios de los campeones del ejército de los batracios.

costumbre y deseaba volver a tierra. Gritaba desaforadamente, por la violencia del helado terror.

La cola fue lo primero que agitó el agua, sacudiéndola como un remo. Mientras suplicaba a los dioses llegar a tierra, se hundía en las purpúreas aguas y lanzaba muchas voces de auxilio. Tales palabras profirió y dijo por su boca:

—No fue así como el toro transportó en sus lomos a su amorosa carga cuando condujo a Europa hacia Creta a través del oleaje. No como lleva a este ratón a su morada, echándoselo simplemente a la espalda, la rana que alza su pálido cuerpo sobre el agua blanquecina.

Un icnaumón apareció de repente, amarga visión para ambos por igual. Erguido mantenía su cuello sobre el agua. Al verlo se sumergió Inflamofletes, sin pensar a qué clase de camarada iba a dejar perecer. Se sumergió en el fondo del estanque y se libró de la negra muerte, pero aquél, cuando se soltó, cayó al punto de espaldas en el agua. Apretaba las manos y chillaba, a punto de morir. Muchas veces se hundió en el agua y muchas veces de nuevo salió a flote pataleando. Pero a su destino ya no podía escapar. Empapados, sus cabellos echaban mayor peso sobre él. Cuando perecía en las aguas, tales palabras profirió:

—¡No escaparás, Inflamofletes, después de haber obrado de forma tan falaz! ¡Tú, que arrojaste a un náufrago de tu cuerpo como de una roca! En tierra no me habrías aventajado, ¡cobarde!, ni en el pancracio, ni en la lucha, ni en la carrera. Pero engañándome me arrojaste al agua. Tiene la divinidad un ojo vengador [que te hará sufrir castigo y una justa venganza. Tú pagarás castigo y no escaparás a la hueste de los ratones].

Dicho esto, expiró en las aguas. Pero lo vio Lameplatos, sentado en las suaves orillas [y se puso en ca-

mino como el más raudo mensajero de la desgracia para los ratones]. Lanzó un grito terrible y se lo anunció corriendo a los ratones.

Cuando conocieron la desgracia, penetró en todos una violenta cólera. Entonces encargaron a sus heraldos que con el alba convocaran una asamblea en las moradas de Roepán, padre del desdichado Robamigas, que en el estanque hacía flotar de espaldas su cadáver. Y no estaba ya cerca de las orillas el desgraciado, sino sobrenadaba en el centro del ponto.

Cuando llegaron, presurosos, con el alba, se levantó el primero Roepán, encolerizado por su hijo, y pronunció este discurso:

—Amigos, aunque he sido yo el único en sufrir múltiples males por obra de las ranas, la prueba funesta a todos nos atañe. Yo soy desdichado porque perdí tres hijos. Al primero lo mató tras hacer presa en él la aborrecible comadreja, que lo atrapó fuera de su agujero. Al otro por su parte lo arrastraron a la muerte unos hombres sin piedad que idearon con novedosas artes una trampa de madera [a la que llaman ratonera, que es la perdición de los ratones]. El tercero me era muy querido, a mí y a su amorosa madre. Lo ahogó Inflamofletes, después de haberlo llevado al fondo. Pero ea, armaos y salgamos contra ellas, [tras haber ornado nuestros cuerpos con los arreos artísticamente trabajados].

Dicho esto, los persuadió a todos de que se armasen [y les proporcionaba las armas Ares, el que se cuida del combate].

Las grebas calzaron primero en sus dos muslos, tras haber rasgado y trabajado artísticamente unas habas verdes que ellos mismos habían roído allegándose a ellas por la noche. Tenían corazas de pieles cosidas con tallos, que habían confeccionado con gran habilidad, tras haber despellejado a una comadreja. El escu-

do era el bollón central de una lucerna. La lanza, una aguja de considerable longitud, obra enteramente broncínea de Ares. El yelmo, sobre sus sienes, la vaina de un garbanzo.

De este modo estaban armados los ratones. Y cuando se percataron las ranas, salieron del agua y dirigiéndose a un lugar, celebraron consejo acerca de la funesta guerra. Al inquirir el porqué del levantamiento o qué alboroto era aquél, se les acercó un heraldo con el cetro en las manos: Pateaollas, el hijo del magnánimo Cincelaqueso, anunciando la funesta noticia de la guerra. Y dijo lo siguiente:

—Ranas. Los ratones, tras haberos amenazado, me enviaron a deciros que os arméis para la guerra y el combate. Pues vieron sobre el agua a Robamigas, a quien mató vuestro rey Inflamofletes. Combatid, pues, quienes entre las ranas hayáis llegado a ser los más valientes.

Dicho esto, los puso al tanto. Su irreprochable discurso, al llegar a sus oídos, turbó las mientes de las arrogantes ranas y, ante los reproches de éstas, Inflamofletes dijo, puesto en pie:

—Amigos. Yo no maté al ratón, ni lo vi morir siquiera. Seguro que se ahogó cuando jugaba junto al estanque, al tratar de imitar el nadar de las ranas. Y esos miserables ahora me acusan, inocente como soy. Pero ea, tomemos parecer de cómo aniquilaremos a los falaces ratones. Por consiguiente, yo os diré cómo me parece mejor. Cubriendo de arreos nuestros cuerpos, dispongámonos todos en armas, a lo largo de las altas orillas, donde el lugar sea escarpado, y cuando en su avance nos ataquen, tras asir por los cascos al que a cada uno le venga de frente, arrojémoslos en seguida al estanque con ellos, pues así, una vez que los ahoguemos, incapaces como son de nadar, levantaremos aquí animosamente el trofeo ratonicida.

Dicho esto, persuadió a todos de que se armaran. Con hojas de malvas envolvieron sus pantorrillas. Las corazas las tenían de hermosas acelgas verdes. Unas hojas de coles para los escudos prepararon artísticamente. Como lanza se les proporcionó a cada uno un largo junco puntiagudo y conchas de caracoles pequeños cubrían sus cabezas. Apiñados se dispusieron sobre las elevadas orillas, agitando sus lanzas, y cada uno se llenó de ardor.

Zeus, tras convocar a los dioses en el cielo estrellado y mostrarles el tropel de la guerra y los gallardos combatientes que, numerosos y potentes, llevaban sus largas picas [y cómo bramaba la hueste de las ranas como la de los Gigantes, y los ratones se asemejaban a los ufanos Centauros] cual avanza un ejército de Centauros o de Gigantes, sonriendo bondadosamente les preguntaba:

—¿Quiénes seréis los protectores de las ranas y quiénes de los afligidos ratones?

Y se dirigió a Atenea:

—Hija, ¿te ofrecerás como auxiliadora de los ratones? Pues andan siempre todos saltando por tu templo, deleitándose con la grasa quemada y con los manjares de todas clases.

Así habló el Crónida. Y Atenea le respondió:

—Padre, jamás me iría como protectora de los ratones, por afligidos que estén, pues muchas maldades me han hecho, estropeando las ínfulas y las lámparas, por culpa del aceite. Pero una cosa que me hicieron fue la que más me mordió las mientes. Me royeron un peplo que había tejido con gran esfuerzo, de sutil textura y del que había hilado una larga trama, y lo llenaron de agujeros. El zurcidor me apremia [y mucho me acosa. Por eso estoy irritada]. Y me reclama intereses. Eso es lo más penoso para los Inmortales. En efecto, hilé de prestado y no puedo devolvérselo. Pero ni por

esas quiero defender a las ranas, pues no están en su sano juicio, sino que hace poco, al regresar de un combate, cuando estaba extraordinariamente cansada y falta de sueño, no me dejaron pegar ojo ni un momento con el escándalo que armaban. Yo me quedé tendida, desvelada, con dolor de cabeza, hasta que cantó el gallo. Pero ea, dejemos de protegerlos los dioses, no sea que alguno de vosotros se vea atravesado por un agudo dardo [no sea que alguno nos hiera el cuerpo con la pica o con la espada], pues son combatientes cuerpo a cuerpo aunque un dios se les enfrente. Así que disfrutemos todos contemplando desde el cielo la contienda.

Así habló, y los demás dioses la obedecieron; todos se encaminaron juntos hacia un mismo lugar.

[Llegaron los heraldos, portadores del prodigio del combate]. Entonces los mosquitos, poseedores de grandes trompetas, emitieron un terrible trompetazo, clamor de Guerra. Desde el cielo, Zeus Crónida tronó, prodigio del funesto combate.

Y el primero Vocinglero hirió con su lanza a Lamehombres, que se hallaba entre los combatientes de vanguardia, en el vientre, en el centro del hígado. Cayó de bruces y llenó de polvo su tierna pelambre. [Cayó con ruido sordo y sus armas resonaron sobre él con estrépito]. Después de eso Madriguero alcanzó a Charcoso y le hundió en el pecho la ponderosa lanza. Al caer se apoderó de él la negra muerte y su ánima voló del cuerpo. Acelgoso mató a Pateaollas hiriéndolo en el corazón. [Comepán hirió en el vientre a Muchasvoces. Dio en tierra de bruces y su ánima escapó volando de sus miembros. Charcalegre, cuando vio perecer a Muchasvoces, hirió a Cavernícola, ganándole por la mano, en la tierna nuca con una piedra como una muela de molino. La oscuridad veló sus ojos. Madriguero mató al noble Croacroa tras precipitarse

sobre él. Del hijo de Albahaca hizo presa la aflicción y le lanzó un tiro con su agudo junco. Pero él sacó la lanza. Se arrojaron sobre él... y no sacó de nuevo la lanza. Cuando Lamehombres [21] se dio cuenta, le apuntó con su reluciente lanza, se la lanzó y no erró el tiro en el hígado. Cuando se dio cuenta de que Comecosto huía, se arrojó por las escarpadas orillas, pero ni en las aguas cejó, sino se precipitó sobre él. Cayó y no salió a la superficie. Se tiñó el estanque de su sangre purpúrea y él quedó tendido en la orilla, echando sus lustrosos intestinos por las ijadas]. Hizo presa de Comequeso en las mismas orillas. Al ver a Cincelajamones, Mentoso se dio a la fuga y se lanzó al estanque, tras arrojar el escudo en su huida. A Pesaunalibra lo mató el irreprochable Yacenelfango. [Gozaelagua mató al soberano Comejamón], hiriéndolo con un peñasco en la mollera. El cerebro le fluyó por las narices y la tierra se roció de sangre. Lameplatos mató al irreprochable Yacenelfango, lanza en ristre; la oscuridad le veló los ojos. Puerroso al verlo arrastró de un pie a su homicida y lo ahogó en el estanque, tras haberle sujetado el tendón con su mano. Robamigas vengó a su camarada muerto y alcanzó a Puerroso en el bajo vientre, en el centro del hígado. Se desplomó a sus pies y su ánima marchó al Hades. Pisacoles al verlo le arrojó una pella de barro, le embadurnó la frente y a poco lo dejó ciego. Se encolerizó naturalmente aquél y tomando en su poderosa mano una enorme piedra, pesadumbre de la tierra, que yacía en el suelo, hirió con ella a Pisacoles bajo las rodillas. Se le quebró toda la espinilla derecha y cayó de espaldas en el polvo. El hijo de Croador lo vengó; marchó al punto contra aquél y lo golpeó en mitad del vientre. Entero se le

---

[21] Sobre la aparición de Lamehombres, pese a haber muerto versos atrás, cf. la Introducción, 3.

hundió dentro el agudo junco y por tierra se desparramaron todas sus entrañas por obra de la lanza que sacó su poderosa mano. [Cavernícola, cuando lo vio en las orillas del río (cojeando se retiraba del combate y sufría espantosamente) se lanzó a un foso para huir a la abismal perdición]. Roepán hirió a Inflamofletes en la punta del pie. Emergió por fin del estanque y sufría espantosamente. Cuando Puerroso lo vio caído y casi exánime [y se precipitó contra él de nuevo, anhelando matarlo], llegó por entre los de vanguardia y lo asaeteó con su agudo junco. Pero no logró atravesarle el escudo. En él se quedó la punta de la lanza. No alcanzó el casco irreprochable y como cuatro ollas de grande el divino Oreganero, émulo del propio Ares, que era el único entre las ranas que destacaba por entre la masa. Pero se precipitó sobre él y éste cuando lo vio no se atrevió a resistirlo. Al verlo, Comepán y el irreprochable Cincelajamones vinieron a defenderlo y la rana no se atrevió a resistir a los esforzados héroes, sino que se sumergió en las profundidades del lago.

Había entre los ratones un cierto Robapartes muy superior a los demás, hijo amado del irreprochable Roezón, acechador del pan; [el soberano Robapartes, émulo del propio Ares, que era el único entre los ratones que destacaba por entre la masa]. Yendo a su morada exhortó a su hijo a que tomara parte en el combate y él quedó situado, orgulloso, en el estanque [y se jactaba de que exterminaría la raza de las lanceras ranas]. Éste amenazaba con aniquilar la estirpe de las ranas. [Se colocó anhelando combatir de cerca con todas sus fuerzas] y tras haber roto por la mitad la cáscara de una nuez en dos partes, a guisa de armadura, metió sus manos en ambos huecos. Rápidamente corrieron todas aterradas por el estanque. Y habría acabado con ellas, pues grande era su fuerza, si no lo

hubiese advertido agudamente el padre de hombres y dioses.

Entonces de las ranas que perecían se apiadó el Cronión y, moviendo la cabeza, dijo estas palabras:

—¡Ah! Gran prodigio es este que mis ojos ven. No poco golpea Robapartes, que por el estanque se ha tornado el saqueador entre las ranas. Así que muy de prisa enviemos a Palas de bélico tumulto o también a Ares, que lo aparten del combate, por valeroso que sea.

Así dijo el Crónida, y Ares respondió a sus palabras:

—Ni la fuerza de Atenea, ni la de Ares, es suficiente, Crónida, para evitarle a las ranas la abismal perdición. Así que ea, vayamos todos como defensores o bien pon en movimiento tu arma [violenta, matadora de Titanes, con la que mataste a los Titanes, que con mucho eran los más valientes de todos. Ponla en movimiento], pues así será dominado incluso el más valeroso, igual que antaño mataste a Capaneo, poderoso varón, al gran Enceladonte y a las salvajes estirpes de los Gigantes.

Así dijo. Y el Crónida, tras haber tomado su resplandeciente rayo, primero tronó e hizo estremecerse al elevado Olimpo. Haciendo girar [luego el rayo, terrorífica arma de Zeus], lo lanzó y éste voló de su mano soberana y a todos los aterrorizó al caer. También a los ratones. Pero ni así cejó la hueste de los ratones, sino que aún más anhelaban arruinar la estirpe de las lanceras ranas. Y con rapidez las habrían vencido desastrosamente en la contienda si desde el Olimpo no se hubiera apiadado de las ranas el Cronión, que al punto envió defensores de quienes estaban pereciendo.

Llegaron de repente: de acorazadas espaldas, boquituertos, de oblicuo caminar, tortuosos, boquipinzudos, de piel como un tiesto, de consistencia ósea, anchos de espalda, relucientes en los hombros, patizambos, de

labios extendidos, mirando por el pecho, de ocho patas, bicéfalos, sin manos. Se llamaban cangrejos, que cortaban con sus bocas los rabos de los ratones, sus pies o sus manos. Se doblaban las lanzas. Ante ellos se aterraron los cobardes ratones y no resistieron su ataque, sino que se dieron a la fuga. Se puso entonces el sol y ese fue el fin de la batalla, que había llegado a su término en un solo día.

LA «BATRACOMIOMAQUIA»

ÍNDICE DE NOMBRES